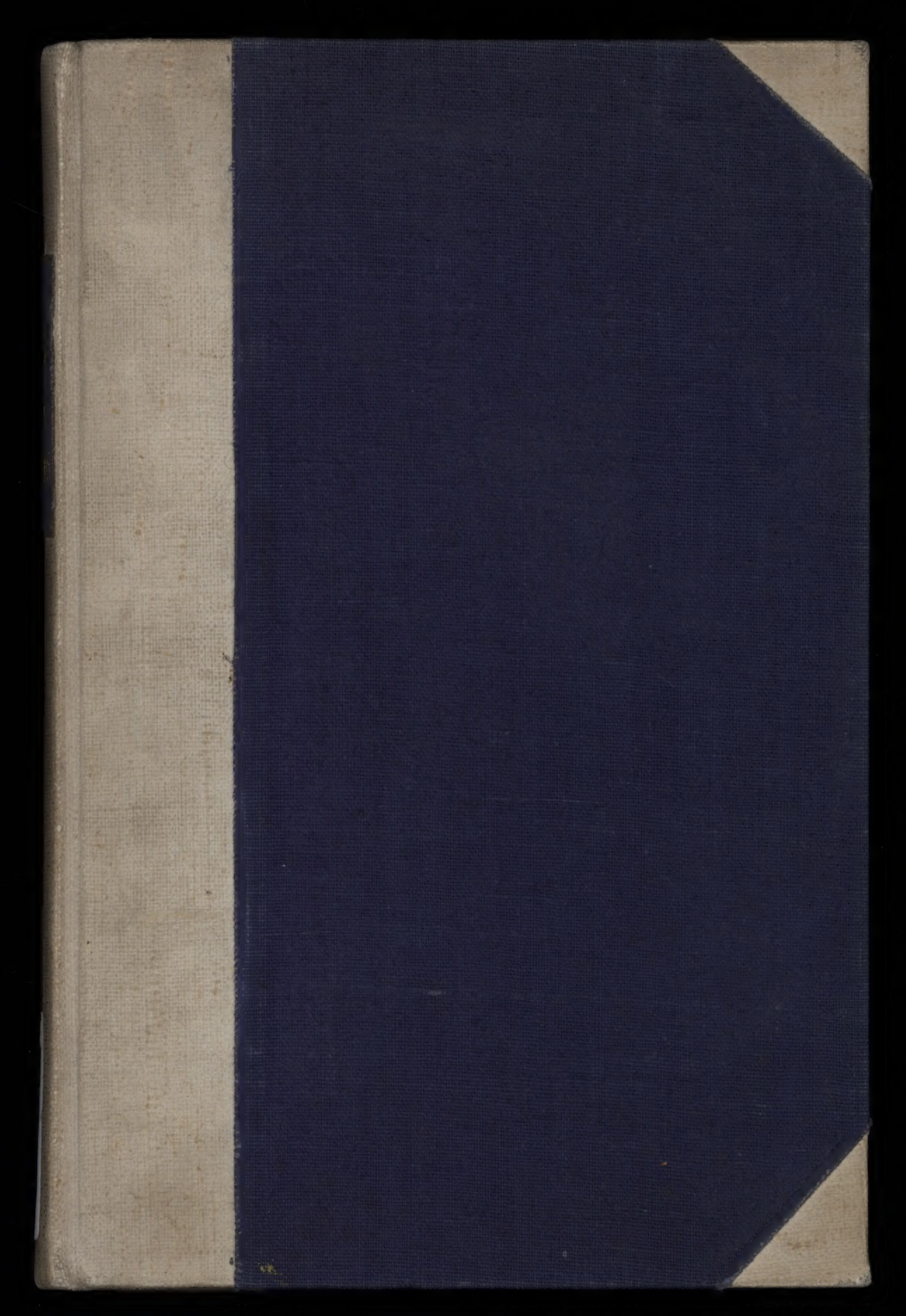
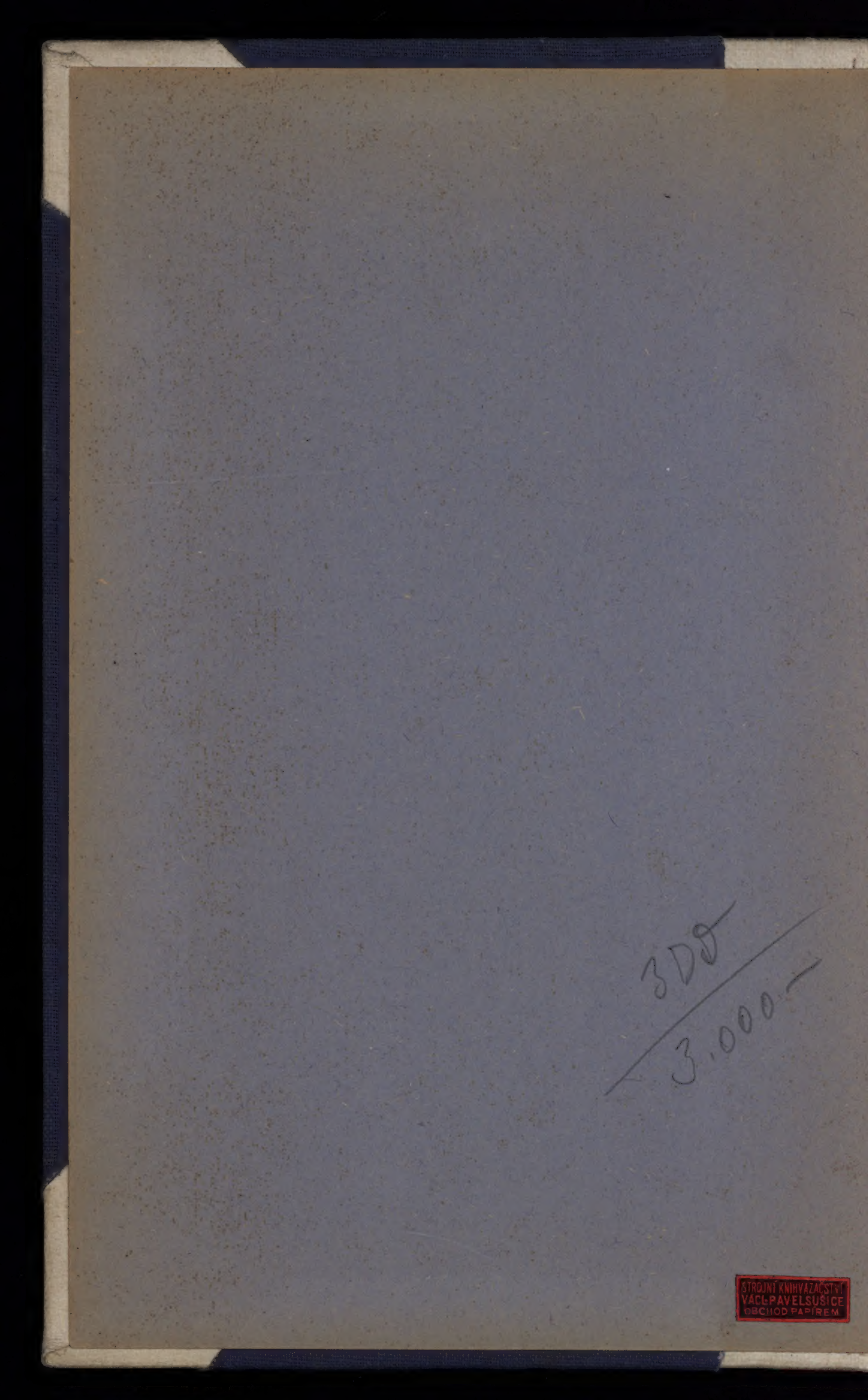
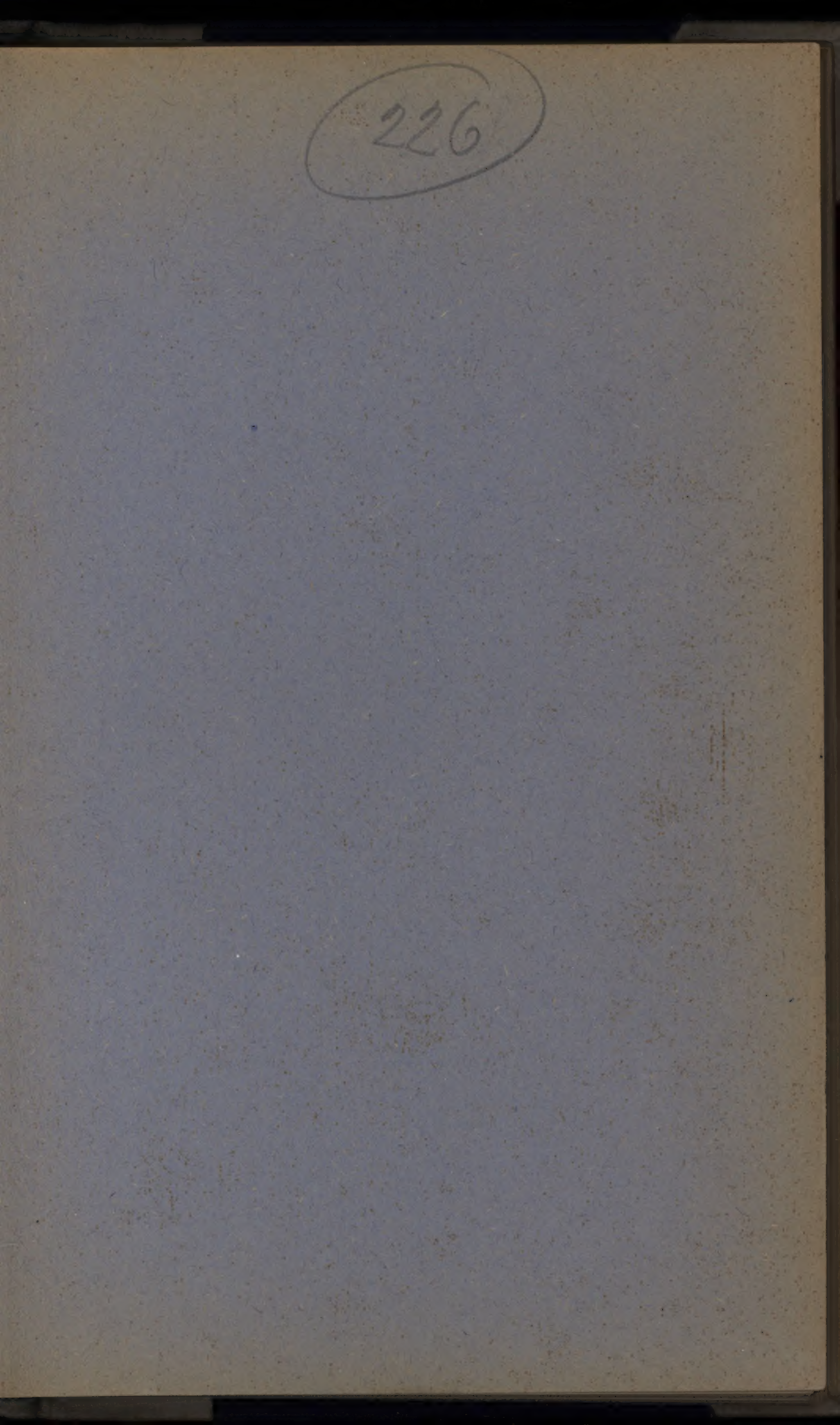
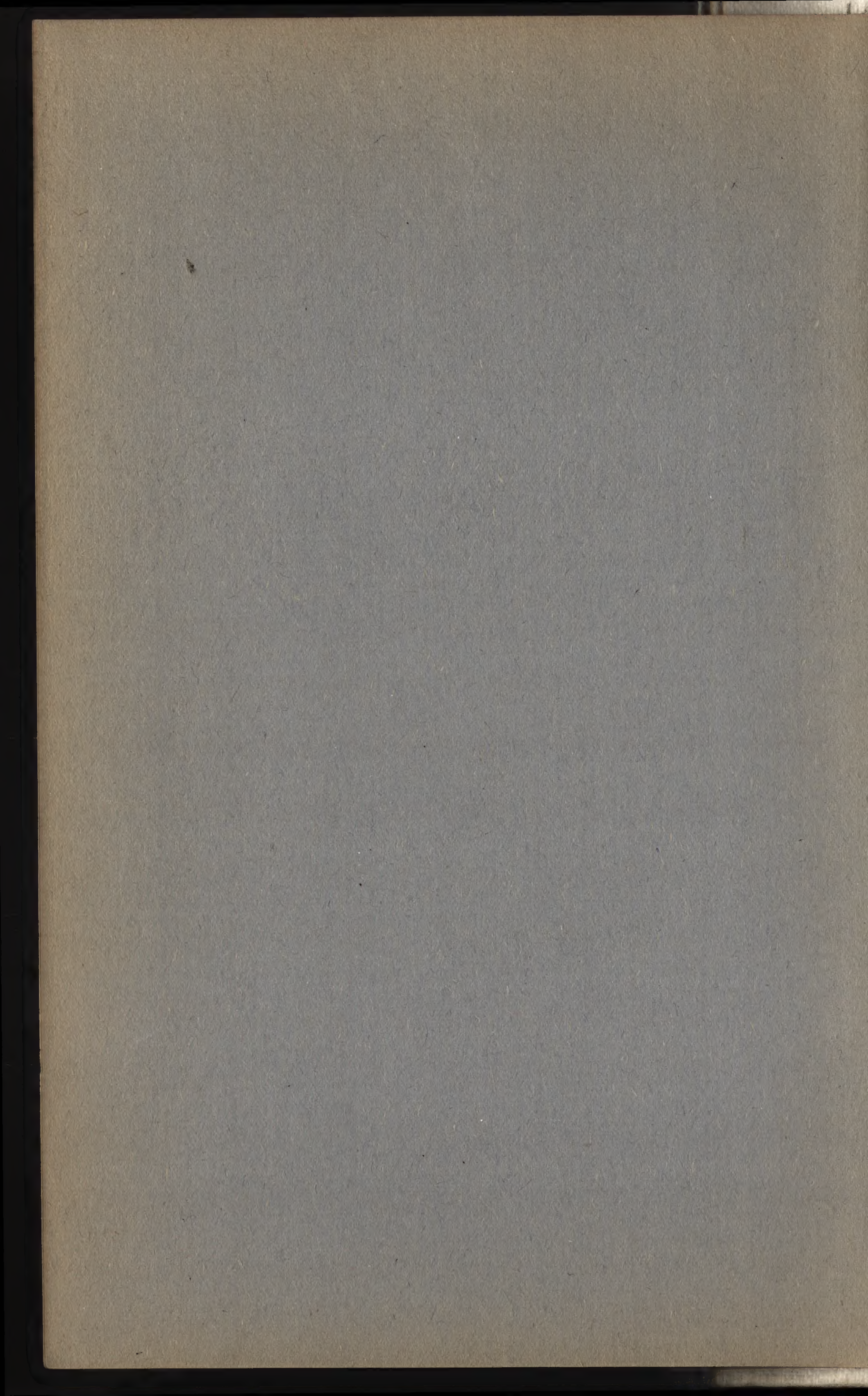
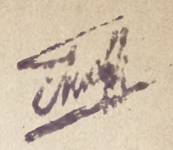



3D8
3.000.–
STROJNÍ KNIHVAZAČSTVÍ
VÁCL. PAVEL SUŠICE
OBCHOD PAPÍREM







M. P. L. Bouviers

HANDBUCH

DER

ÖLMALEREI

FÜR

KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE.

Siebente Auflage.

Nach der sechsten Auflage gänzlich neu bearbeitet

von

Ad. Ehrhardt,

Wirkliches Mitglied der Kgl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden,
Professor a. D., Ritter des K. S. Albrechts-Ordens I. Kl., d. K. S. Verdienst-Ordens I. Kl.,
des K. K. österreichischen Franz-Joseph-Ordens.

Nebst einem Anhang

über

Konservierung, Regeneration und Restauration
alter Gemälde.

Braunschweig,

C. A. Schwetschke und Sohn

1895.

Druck von Appelhans & Pfenningstorff in Braunschweig

Seiner

Königlichen Hoheit,

dem

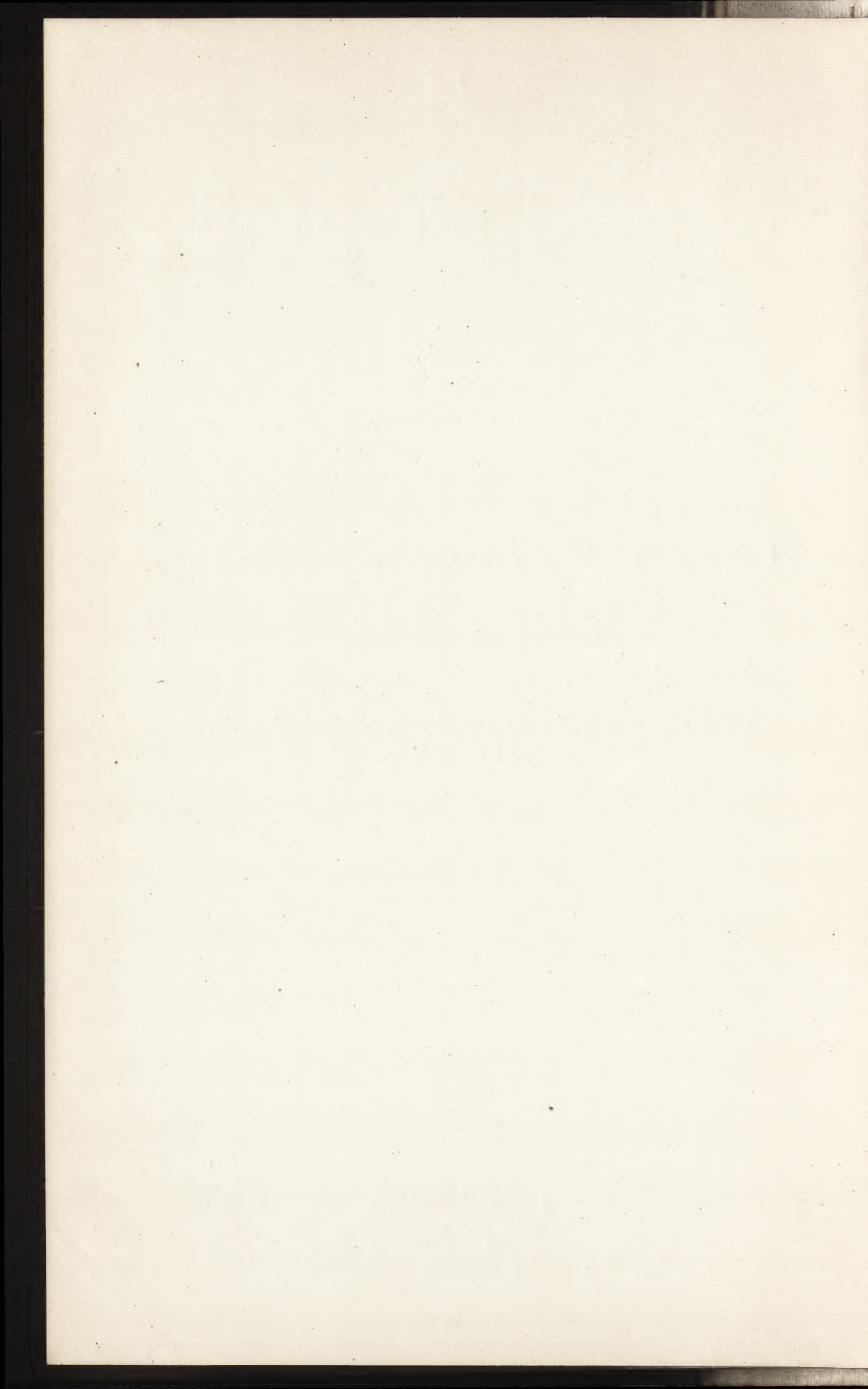
Herrn Prinzen Georg,

Herzog zu Sachsen,

dem durchlauchtigsten Kurator der Kunstakademieen im Königreich Sachsen,

in tiefster Ehrfurcht

zugeeignet.



Vorwort zur siebenten Auflage.

Dieses Werk wird allen, die sich ernstlich und eingehend, praktisch oder theoretisch mit der Ölmalerei beschäftigen wollen, sehr gute Dienste leisten; denn, nicht nur die Technik der Ölmalerei, sondern auch das Material, dessen sie sich bedient und seine Verwendung, sowie das Malgerät und seine Handhabung sind sachgemäfs genau darin beschrieben. Die sorgfältige, genaue und ausführliche Art, mit welcher alles für den Künstler Beachtenswerte behandelt worden ist, wird von ganz besonderem Nutzen für diejenigen Anfänger sein, welche überhaupt noch gar nicht in das Gebiet der Kunst eingeführt sind, weder durch Unterricht, noch durch genügenden Verkehr mit Künstlern. Aber auch vorgeschrittenen Künstlern wird die Kenntnis des inneren Zusammenhangs aller technischen Vorschriften und Anweisungen vom Nutzen sein, gewifs auch das, was über die Bestandteile des Materials (Farben, Öle, Malmittel, Firnisse) mitgeteilt wird, sowie der ganze Abschnitt über Erhaltung, Auffrischung und Wiederherstellung der Gemälde.

Für diese siebente Auflage ist der Inhalt des Buches von Neuem gänzlich durchgearbeitet worden. Der Wegfall unnötiger Ausführlichkeit, die straffere und klarere Darlegung dessen, was beim Malen selbst notwendig ist, mit Beachtung neuer Erfahrungen und eine Mitteilung über die Technik der alten Meister der Renaissance zeichnen diese siebente Auflage vor den früheren Auflagen aus.

Ad. Ehrhardt.



Inhalts-Verzeichnis.

I. Das Material der Ölmalerei.

Farben, Öle und Malmittel.

---

[1]) Nur die mit Ziffern versehenen Farben sind die von Bouvier geprüften und werden auch späterhin so bezeichnet.

II. Die Ölmalerei.

III. Die Werkstatt.

Malergerätschaften, Firnis.

Anhang.



I.

DAS
MATERIAL DER ÖLMALEREI.

FARBEN, ÖLE UND MALMITTEL.



Verzeichnis

der besten, besonders geprüften Farben für die Ölmalerei, mit Angabe ihrer Art zu trocknen.

(Bouvier.)

Weifs.

Nr. 1. Kremnitzer oder Kremser Weifs, bestes Weifs (trocknet schnell).
„ 2. Bleiweifs, billigstes Weifs für Hintergründe etc. (trocknet schnell).

Gelb.

Nr. 3. Neapelgelb (trocknet gut).
„ 4. Lichter gelber Ocker (trocknet, rein gebraucht, ziemlich langsam).
„ 5. Dunkler gelber Ocker (Mittelocker) (trocknet besser als der vorige).
„ 6. Indischgelb (trocknet schwer ohne Trockenöl).

Rot.

Nr. 7. Lichter roter Ocker (trocknet ziemlich gut).
„ 8. Dunkler roter Ocker (ebenso).
„ 9. Englischrot (trocknet leidlich).
„ 10. Holländischer Zinnober (trocknet langsam).
„ 11. Chinesischer Zinnober (ebenso).
„ 12. Rosa oder heller Krapplack (trocknet sehr langsam).
„ 13. Dunkler Krapplack (ebenso).
„ 14. Gebrannter venetianischer Lack, oder, wenn dieser nicht zu erlangen, gebrannter guter Karminlack, eine Farbe, die man sich selbst brennen mufs (trocknet langsam).

Blau.

Nr. 15. Helles Ultramarin (trocknet, rein gebraucht, langsam).
„ 16. Dunkleres Ultramarin (ebenso).
„ 17. Englisches Berlinerblau (trocknet gut).
„ 18. Kobaltblau, Smalte (trocknet sehr schnell).
„ 19. Thenard'sches Blau, aus Kobalt (trocknet weniger schnell als das vorige).

Braun.

Nr. 20. Ungebrannte Terra di Siena (trocknet schwer).
„ 21. Gebrannte Terra di Siena (ebenso).
„ 22. Gewöhnliches Preufsischbraun (trocknet gut).
„ 23. Englisches Preufsischbraun (trocknet leidlich).
„ 24. Asphalt oder Judenpech (trocknet sehr schwer).
„ 25. Kasseler Erde (trocknet sehr langsam).
„ 26. Kölnische Erde (ebenso).
„ 27. Zusammengesetztes Braun (ebenso). [1])

Schwarz [2]).

Nr. 28. Elfenbeinschwarz *, sehr schwarz (trocknet leidlich).
„ 29. Kaffeeschwarz ***, wenig bekannt (trocknet leidlich).
„ 30. Papierschwarz *, milde bläulich (ebenso).
„ 31. Korkschwarz ***, sehr bläulich (trocknet langsam).
„ 32. Rebenschwarz *, bläulich (ebenso).
„ 33. Preufsischschwarz ***, sehr schwarz, bläulich (trocknet schneller als jedes andere Schwarz)
„ 34. Beinschwarz, bräunlich (trocknet schwer)
„ 35. Kernschwarz, violettlich (trocknet sehr schwer).

Grün.

Nr. 36. Grünspan, destilliert oder in Krystallen (trocknet sehr schwer).
„ 37. Grüner Lack (ebenso).

[1]) Dies Braun wird erst auf der Palette gemischt.

[2]) Eine grofse Menge Substanzen, zu Kohle gebrannt, würde eine Art Schwarz geben, freilich in sehr verschiedenen Abstufungen der Vortrefflichkeit. Die besten sind mit *** bezeichnet u. s. w.

Anmerkung: Zu allen Farben, die langsam oder schwer trocknen, mufs Trockenöl zugesetzt werden, aber nicht in den Blasen, auch nicht auf der Palette, sondern nur mit dem Pinsel beim Malen selbst und immer nur gerade so viel als notwendig ist.

Wenn grosfe Massen mit Schwarz, Lack, Ultramarin zu malen oder zu lasiren sind, dann wird es allerdings praktisch sein, den Zusatz Trockenöl gleich auf der Palette mit dem Spachtel zur Farbe zu mischen.

Wo Weifs, Neapelgelb oder Kobalt in der Mischung ist, wird es überflüssig, ja schädlich, noch Trockenöl hinzuzufügen.

Verzeichnis der Farben,

welche jetzt gebraucht werden und in allen Farbenhandlungen vorrätig sind.

Weifs.

Kremser Weifs (trocknet schnell).
Venetianisch Weifs, eigentlich Bleiweifs (trocknet schnell).
Blanc d'argent (trocknet schnell).
Zinkweifs (trocknet sehr langsam).

Gelb.

Neapelgelb, drei bis sechs verschiedene Färbungen (trocknet schnell).
Jaune brillant, hell und dunkel (trocknet ziemlich gut).
Chromgelb in zwei bis vier verschiedenen Färbungen (trocknet ziemlich schnell).
Kasseler Gelb.
Mineralgelb.
Zinkgelb.
Lichter Ocker Nr. 1 und Nr. 2 (trocknet langsam).
Mittelocker (trocknet schneller als der lichte Ocker).
Ocre de rue (ebenso).
Steinocker (trocknet langsam).
Goldocker (trocknet schneller).
Terra di Siena (trocknet langsam).
Schüttgelb.
Gelber Lack, hell und dunkel.
Jaue de Gaude (trocknet schwer).
Indischgelb (trocknet sehr schwer).
Kadmium in vier bis fünf Färbungen (trocknet langsam).
Eisenoxyd, hellgelb und dunkelgelb.
Stil de graine jaune.
Laque Robert, hellgelb und dunkelgelb (trocknet langsam).

Rot.

Gebrannter lichter Ocker (trocknet mäfsig gut).
Gebrannter Mittel- und Goldocker (trocknet gut).
Fleischocker.
Kaiserrot (trocknet ziemlich gut).
Venetianischrot (ebenso).
Morellensalz.
Neapelrot (trocknet ziemlich gut).
Englischrot, hell und dunkel (trocknet gut).
Caput mortuum, hell und dunkel (trocknet schnell).
Indischrot, hell und dunkel (trocknet ziemlich gut).
Persischrot (ebenso).
Türkischrot.
Eisenoxyd, hellrotes, rotes, violettrotes, etc.
Roter Patent-Zinnober, dunkel (trocknet langsam).
Chinesischer Zinnober (trocknet langsam).
Karmin-Zinnober, hell (trocknet langsam).
Van Dyk-Rot (trocknet langsam).
Marsrot, Marsorange, Marsviolett (trocknen ziemlich gut).
Wiener Rot.
Chromrot, hell und dunkel.
Roter Lack (trocknet sehr schwer).
Florentiner Lack (ebenso).
Münchener Lack (ebenso).
Karmin-Lack trocknet sehr schwer).
Gebrannter Karminlack (ebenso).
Krapp-Karmin (Karmin de Garance) (trocknet sehr schwer).
Krapplack, Bettkober (ebenso).
Krapplack, reiner (ebenso).
Krapplack in sechs bis zehn verschiedenen Färbungen (ebenso).
Laque Robert in vier Färbungen (ebenso).

Braun.

Dunkelocker (trocknet schnell).
Gebrannter dunkel Ocker (ebenso).
Gebrannte grüne Erde (trocknet schwer).
Preufsischbraun (trocknet gut).
Kasseler Braun (trocknet sehr langsam).

Kölner Erde (ebenso).
Umbra (trocknet sehr schnell).
Gebrannter Umbra (ebenso).
Gebrannte Terra di Siena, rötlich und dunkelbraun (trocknet schwer).
Mumie (trocknet sehr schwer).
Asphalt (ebenso).
Römischbraun, Florentiner Braun (trocknet langsam).
Van Dyk-Braun (trocknet sehr langsam).
Brauner Lack (trocknet schwer).
Laque Robert, hellbraun und dunkelbraun (trocknen langsam).
Oxyde, braun, gelbbraun, orange, orangebraun, rotbraun, kirschbraun.

Blau.

Pariser Blau (trocknet schnell).
Berliner Blau (ebenso).
Antwerpener Blau (ebenso).
Mineralblau (ebenso).
Pinkertsblau (ebenso).
Kobalt in drei verschiedenen Färbungen (trocknet namentlich mit andern Farben vermischt sehr schnell).
Smalte (ebenso).
Ultramarin (trocknet langsam).
Künstliches Ultramarin mehrere Färbungen (ebenso).
Blaugrünoxyd (trocknet gut).
Grünblauoxyd (ebenso).

Grün.

Gelbgrüner, hellgrüner, dunkelgrüner Zinnober.
Chromgrün, Chromoxyd.
Permanentgrün, hell, mittel und dunkel.
Mineralgrün.
Deckgrün (trocknet langsam).
Vert Paul Veronèse.
Schweinfurter Grün.
Grüne Erde.
Veroneser grüne Erde (trocknet langsam).
Kobaltgrün in vier Abstufungen (trocknet gut).
Vert émeraude.
Hellgrüner, dunkelgrüner Lack.
Malachitgrün.

Schwarz.

Beinschwarz (trocknet sehr schwer).
Elfenbeinschwarz (etwas besser).
Kernschwarz (trocknet schwer).
Rebenschwarz (trocknet langsam).
Blauschwarz (trocknet ziemlich gut).
Korkschwarz (trocknet langsam).
Kaffeeschwarz (trocknet ziemlich gut).
Mineralschwarz.
Papierschwarz (trocknet ziemlich gut).
Lampenschwarz.
Graphit.
Neutraltinte.
Samtschwarz.

Erster Abschnitt.

Bemerkungen über die in der Ölmalerei gebrauchten Farben.

---

§ 1. **Weifs.**

1. **Kremnitzer oder Kremser Weifs** (trocknet schnell).

Ein kohlensaures Bleioxyd, erzeugt, indem Plättchen Blei auf 4 bis 6 Wochen der Wirkung warmer, mit Kohlensäure geschwängerter Essigdämpfe ausgesetzt worden sind. Mit Öl gerieben und längere Zeit dem Licht entzogen oder mit Farben, welche aus Schwefelverbindungen hergestellt sind, vermischt, dunkelt oder eigentlich gelbt es mehr oder weniger nach.

Man unterscheidet holländisches, französisches und englisches Kremnitzer Weifs und bezeichnet damit verschiedene Arten der Herstellung. Das holländische ist das beste. In Deutschland wird diese Farbe meistentheils in dieser Art hergestellt.

Das Blei, aus dem diese Farbe besteht, mufs durch und durch gut oxydiert sein. Es dürfen nicht die kleinsten Theilchen unoxydierten Bleis sich darin befinden; die Reinheit des Weifs hängt davon ab. Es wird in kleinen viereckigen Stücken verkauft, die sehr schwer und von reinem Weifs, welches weder ins Graue, Blaue oder Gelbe spielen darf, sein müssen. Sie müssen ferner hart, nicht leicht zerreiblich, im Bruche rein sein und an die Zunge gehalten, anziehen, d. h. ein wenig ankleben. Kremnitzer Weifs ist die vollkommenste weifse Farbe, welche in der Ölmalerei gebraucht wird. Unentbehrlich um Fleisch, Wäsche, Himmel und alles das zu malen, was hell und rein oder auch zugleich kalt in der Farbe erscheinen soll.

Bei dieser Farbe ist aufser dem Material auch die besondere

Zubereitung für die Ölmalerei von gröfster Wichtigkeit. Sie mufs drei, ja sogar vier Mal mit Wasser abgerieben werden, ehe man sie mit Öl vermischen darf, dadurch wird sie viel schöner. Nach jedesmaligem Reiben spachtelt man die Farbe, wenn sie die Konsistenz einer Salbe bekommen hat, in kleinen Häufchen, etwa von der Stärke eines Pflaumenkernes zusammen und läfst sie auf Papier trocknen.

Zu diesem Zweck nimmt man mit dem Spachtel von Horn die gehörige Quantität auf und schlägt dann gegen die Rückseite des Spachtels in der Mitte mit einem kleinen Stock, oder auch nur gegen den Rand des Tisches. Durch diese kleine Erschütterung fallen die Häufchen auf das Papier, und da läfst man sie, gegen Staub wohl verwahrt, trocken werden. Dieses Verfahren mit dem Weifs wiederholt man zwei oder drei Mal, und dann erst soll man es mit Öl vermischen.

Die Farbe mufs vollkommen trocken sein, sowohl wenn sie mit Öl abgerieben werden soll, als auch wenn man die Häufchen zu späterem Gebrauch aufbewahren will[1]); die zurückgebliebene Feuchtigkeit würde sonst die Farbe verändern.

Um das Austrocknen zu befördern, müssen die Häufchen einige Linien weit von einander entfernt sein. An der Sonne oder auf einem Stubenofen, jedoch so wenig als möglich der freien Luft und damit dem Staube ausgesetzt, läfst man sie trocknen. Wohl ausgetrocknet, lassen sie sich dann leicht vom Papier abheben.

Ein *vorzüglich reines Weifs* erhält man durch folgendes Verfahren:

Man nehme ungefähr ein Pfund schönes Kremser Weifs und reibe es in kleinen Partien einmal mit Wasser ab, ohne die vollkommenste Feinheit dabei zu beabsichtigen. Man nehme es dann von dem Stein als einen Brei in der Stärke dicken Rahms herunter. Jede so geriebene Partie der Farbe schütte man in einen neuen, wohl glasierten Topf, oder ein gleichfalls neues Gefäfs von Fayence oder Pfeifenthon und sorge dafür, dafs diese erste Abreibung nicht eintrockne, sondern sich gleichmässig flüssig erhalte.

---

[1]) Ebenso verfährt man aber auch mit den anderen Farben, wenn man sie gerieben, trocken in Häufchen aufbewahren will, nur dafs bei diesen einmaliges Abreiben mit Wasser genügt.

Wenn alles Weifs gerieben und wie ein ziemlich dicker Brei ist, so giefst man über dasselbe ungefähr ein Trinkglas voll guten weifsen destillierten Weinessig. Man rüttle und rühre das Ganze stündlich den ganzen Tag über, und zwar mit einem neuen thönernen Pfeifenstiel, welcher vom Weinessig nicht angegriffen wird. Wenn der Weinessig gut und wohl destilliert ist, so wird er in dem Weifs alle kleinen Theile, welche sich noch darin unaufgelöst befinden, dergestalt auflösen, dafs nichts übrig bleibt, was die Farbe unscheinbarer machen könnte. Die so zubereitete Farbe liefert ein sehr vollkommenes Weifs. Darnach mufs man aber durch sorgfältiges Auswaschen allen Weinessig ausziehen, bis das über dem Weifs stehende Wasser (nachdem man es hat ruhen lassen) gar keinen säuerlichen Geschmack an sich hat, wenn man es auf der Zunge prüft. Wird dieses Weifs dann wieder mit reinem destillierten Wasser aufgerieben, und zwar wenigstens drei Mal, so ist es von ganz vorzüglicher Güte [1].

Blanc d'argent

ist ebenfalls eine Bleifarbe und nicht etwa aus Silber verfertigt. Sie wird hergestellt, indem ein Strom von Kohlensäure durch eine in destilliertem Essig concentrierte Lösung von Bleioxyd geleitet und danach die Essigsäure sorgfältig aus dem gelösten Bleiweifs ausgewaschen wird, wie vorher beim Kremnitzer Weifs angeführt ist. So sorgfältig hergestellt, hat es dieselben Eigenschaften, wie das Kremnitzer Weifs.

2. **Bleiweifs** (trocknet schnell).

Dieses Weifs, mitunter Venetianischweifs [2]) genannt, ist dasselbe Bleioxyd, wie das Kremser Weifs, aber mit geringerer Sorg-

[1]) Bedient man sich desselben mit Gummiwasser zur Gouachemalerei, so ist es leicht, sehr zart und glänzt nicht auf dem Papier wie das Kremser Weifs, das nicht so zubereitet ist. Zum Gebrauch in der Aquarellmalerei mufs man nur den Schaum und den Rahm davon nehmen, der sich darüber bildet, wenn man es mit abgeschältem weifsen Besenreis, oder mit einem Quirl, gut durch einander peitscht, so wie man Eiweifs zu Schaum (wie Schnee) schlägt. Dieses Weifs ist auch zur Miniaturmalerei vortrefflich, für diese letztere Art Malerei mischt man jedoch die Hälfte Alaun oder Alaunerde hinzu, wodurch das Weifs körperloser wird.

[2]) Vor der Benutzung des Kremnitzer Weifs ist das Venetianischweifs die

falt zubereitet. Es ist daher nicht so weifs und jetzt wenig oder gar nicht in der Ölmalerei gebraucht. Bei ihm genügt einmaliges Abreiben mit Wasser, um es dann mit Öl anreiben zu können, es sei denn, dafs man es so rein als möglich haben will. Im übrigen hat es dieselben Eigenschaften wie das Kremnitzer Weifs, nur dafs es nicht so gut ist[1]).

Zinkweifs. (Zinkoxyd mit basisch kohlensaurem Zinkoxyd.)

Dieses Weifs ist weniger leuchtend und rein weifs als das Kremser Weifs, dabei, wenn nicht sehr sorgfältig zubereitet, ist es für die Behandlung nicht angenehm, indem es leicht etwas Schleimiges, Flüssigzähes an sich hat. Aber nach den Versicherungen der Chemiker, welche durch die Erfahrung bestätigt ist, verändert es sich bei der Mischung mit allen anderen Farben (schwefel-, kupfer-, erdpechhaltigen) gar nicht und auch diese erleiden nur die Veränderungen, welche sie auch ohne die Mischung haben würden. Ja selbst von Schwefelwasserstoff wird es nicht angegriffen, nur ist zu sorgen, dafs es frei von Blei und Gips ist. Aufserdem aber trocknet es nur sehr schwer, während das Kremser Weifs als Trockenmittel wirkt, und wenn man daher seine Malerei durchaus länger nafs halten will und mufs, so wird es vortheilhaft sein, sich des Zinkweifs zu bedienen.

Für die ersten Studien nach der Natur dürfte es daher Anfängern sehr willkommen sein, um dadurch die Farben mehrere Tage nafs zu erhalten. Sollen diese dann trocknen, so mufs bei der letzten Ueberarbeitung ein wenig Trockenöl hinzugenommen werden.

Bei der Benutzung für wirkliche Kunstwerke ist darauf aufmerksam zu machen, dafs dieses Weifs eine sehr geringe Leucht-

beste Qualität des Bleiweifs gewesen. Es soll seine Vortrefflichkeit einer sehr lang andauernden Lösung in warmer Temperatur verdankt haben. Heutzutage kommt es gelegentlich mit Schwerspath versetzt in den Handel; so aber ist es nicht nur statt des Kremser Weifs, sondern überhaupt nicht brauchbar, weil der Schwerspath nichts undurchsichtig Körperliches hat.

[1]) Bei dem Reiben der Bleifarben ist einige Vorsicht nötig, denn besonders bei dem Abreiben mit Öl dunstet eine schädliche Luft aus. Man thut wohl, diese Arbeit in freier Luft so zu verrichten, dafs man den Wind oder, im Zimmer bei offenem Fenster einen Luftzug vom Rücken her nach vorn hat.

kraft hat, nur sehr dick aufgetragen wirkt und leicht einen Stich ins Graue bekommt. Wenn aber die Chemie ermöglichen könnte, dafs dasselbe so konsistent körperlich und leuchtend würde wie das Kremser Weifs, so würde es ein grofser Vorteil sein, es statt dessen zu benutzen, da es keine Farbe verändert, noch selbst von ihr angegriffen wird.

§ 2. Gelb.

3. **Neapelgelb** (trocknet gut).

Ein antimonsaures Bleioxyd, welches in zwei bis sechs verschiedenen Abstufungen, nach Helligkeit und Farbe, verkauft wird. Diese werden durch die verschiedenen Methoden bei der Herstellung und namentlich durch die verschiedenen Hitzegrade beim Schmelzen hervorgebracht. Das Reiben und Mischen des Neapelgelb mufs mit vieler Sorgfalt geschehen, es darf niemals mit einem eisernen, stählernen, überhaupt mit keinem metallenen Spachtel aufgenommen und angerieben werden, sonst wird es augenblicklich grün. Die Spachtel von Horn oder Elfenbein sind überhaupt und für alle Fälle die besten.

Mit Kobalt, Berliner Blau und dergleichen vermischt giebt es sehr schöne hellgrüne Töne, für Landschaftsmalerei fast unentbehrlich in den Lichtmafsen der Blätter und Baumpartien, ebenso für Blumen, gelbe Metalle, hellgelbe Gewänder u. a. m. Bei Schatten und Reflexen der Fleischtöne ist es oft besser als Weifs zu verwenden, was leicht hierfür zu kalte [1]) und schwere Töne giebt. Ungereinigt geht das Neapelgelb etwas ins grünliche, soll andere Farben möglicher Weise angreifen und verändern, so namentlich Weifs, Zinnober und Eisenfarben.

Von seinen schädlichen Bestandtheilen kann man das Neapelgelb durch wiederholtes Auswaschen in heifsem Wasser reinigen. Man schüttet es zu diesem Zweck in einen grofsen, neuen, glasierten Topf und stellt denselben, mit heifsem Wasser angefüllt, in eine Stube oder einen mäfsig warmen Ofen, so dafs eine be-

---

[1]) Kalt nennt man in der Malerei alle Farbentöne, welche in das bläuliche, warm alle, welche in das gelbliche und gelbrötliche gehen. Jede Farbe, jeder Farbenton kann daher kalt oder warm sein (warmrot, kaltrot, warmes Grau, kaltes Grau u. s. w.)

ständige Ausdünstung, ohne dafs es kocht, unterhalten wird. Die Farbe muss nun mehrmals des Tages mit einem kleinen Stabe umgerührt werden, jedoch nimmt man vor dem Umrühren sorgfältig den Schaum ab, der sich oben gebildet hat, und giefst alsdann von neuem Wasser hinzu. Dies Verfahren mufs oft wiederholt werden, aber mit Vorsicht, da die Dämpfe leicht der Gesundheit schädlich werden können. So gereinigtes Neapelgelb kann aber mit Weifs und Zinnober ohne Nachteil vermischt werden.

4. **Lichter Ocker** (trocknet, rein gebraucht, ziemlich langsam).

Diese wie auch alle anderen Arten von Ocker bestehen aus Eisenoxydhydrat, Thon, Gips, kohlensaurem Kalk. Es giebt natürlichen und künstlich bereiteten, dieser letztere ist brillanter in der Farbe als der erstere, welcher aufserdem auch von mannigfaltigen Verunreinigungen befreit werden mufs. Der lichte Ocker wird hauptsächlich in zwei Nummern verkauft, von denen Nr. 1 reiner gelb und weniger körperlich ist als Nr. 2, der undurchsichtiger und um ein weniges rötlicher gelb ist.

Das Gelb des Ocker ist vortrefflich, obgleich dem Anschein nach gewöhnlich und keineswegs von hervorragend schöner Färbung. Für die Fleischtöne besonders ist es unentbehrlich und überall gut zu gebrauchen. Die Farbe desselben, welche eher in das rötliche als grünliche spielt, verliert, mit rot und weifs vermischt, niemals von ihrer Reinheit, um so weniger, da sie auch keine andere Farbe angreift und auch von keiner anderen Farbe angegriffen wird. Diese kostbare Eigenschaft verstattet dem Maler, den Ocker ohne Furcht mit allen übrigen Farben, Neapelgelb vielleicht ausgenommen, zu vermischen. Er deckt ziemlich gut auf der Leinwand, ohne undurchsichtig zu sein [1]).

5. **Dunkler gelber Ocker** (**Mittel- oder Steinocker** [**Ocre de rue**] [2]). **Goldocker**) (trocknen besser als der vorige).

Diese dunkleren Ocker vertreten, je nach der ihnen eigentümlichen Färbung, die Stelle des hellgelben Ockers bei anderen

[1]) Marsocker Nr. I ist künstlich bereiteter lichter Ocker. Marsocker Nr. II ebenso künstlich bereiteter Goldocker.

[2]) Fälschlicher Weise Orce de rue geschrieben, da es eigentlich Orce de ru (alt für ruisseau) heifsen sollte.

dunkleren Tönen, welche einen kräftigeren Ton haben sollen, als ihn der lichte Ocker Nr. 4 giebt; mit Weifs vermischt werden alle diese Ocker stumpfer im Ton und sind daher selten zu den Lichttönen im Fleisch, wenn diese leuchtend und brillant gefärbt erscheinen sollen, zu gebrauchen. Am brillantesten ist der Goldocker; der Mittelocker, Ocre de rue ist stumpfer und milder in der Farbe, der Steinocker geht ein wenig ins grünlich-graue. Alle diese Ocker dunkeln leicht etwas nach, der Goldocker immer, der Steinocker am wenigsten.

Sie decken gut ohne zu körperlich zu sein, und mit Berliner Blau geben sie ein sehr brauchbares warmes Grün, so wie mit Schwarz und etwas Braunrot vortreffliche Töne.

Kadmium.

Schwefelkadmium, eine ausserst brillante, gelbe leuchtende Farbe, vom Citronengelb bis zum Orange gehend, in vier bis fünf Nüancen, sehr deckend und äusserst stark färbend, trocknet langsam. Es ist wegen seiner scharfen Brillanz und überaus stark färbenden Natur nur in besonderen Fällen und in sehr kleinen Teilen zu andern Farben gemischt zu gebrauchen. Es hat sich aber als eine sehr beständige Farbe erwiesen, dunkelt, des Lichtes beraubt, zwar ein wenig nach, gewinnt aber die vorige Helligkeit bald wieder im Licht. Nur mit Farben, die aus Kupfermischungen (als Malachitgrün, Schweinfurthergrün [Vert Paul-Veronèse], Grünspan, Römisch Braun) hergestellt sind, soll es nicht gemischt werden. —

Jaune brillant.

Eine jetzt viel gebrauchte Farbe, in einer helleren, sehr lichten, milden, gelben und einer dunkleren stärker gefärbten etwas rötlicheren Art vorhanden, dem Neapelgelb in der Färbung am nächsten stehend, ist aus Weifs und Schwefelkadmium gemischt. Die hellere Nüance enthält oft auch saure Baryterde. Es trocknet ganz gut, aber nicht schnell und hat sich bis jetzt als eine gute, solide Farbe bewährt, die zu hellen und sehr leuchtenden Koloriten oder Färbungen sehr gute Dienste leistet.

6. **Indischgelb (Indian Yellow).**

Ein Pflanzenpigment (memecylon tinctorium [1]) mit Magnesia und Thonerde gemischt, das sich aber trotzdem durchaus haltbar erwiesen hat. Halb durchsichtig, dem Gummi guttae ähnlich, aber nicht so brillant, tiefer und milder in der Farbe, kann es lasierend gebraucht werden, um eine gelbe Farbe schöner und tiefer herzustellen. In der Vermischung mit Ockern theilt es diesen etwas von seiner Eigentümlichkeit mit, macht sie durchsichtiger und schöner in der Farbe. Selbstverständlich können ganz entgegengesetzte Färbungen, wie etwa das Blau eines Himmels oder Fleischfarbe nicht damit lasiert werden. Ohne Trockenöl trocknet es schwer. Es soll sich gelegentlich von der Bildfläche ablösen, dies wird wahrscheinlich nur dann geschehen, wenn bei einer reinen Lasur die Stelle nicht leicht mit Öl angewischt worden ist.

Im dicken Auftrag ist es natürlich nicht zu gebrauchen.

Chromgelb

ist ein chromsaures Bleioxyd; die helleren Nüancen enthalten aufserdem noch schwefelsaures Bleioxyd. — Das Chromgelb ist ein glänzendes, goldfarbiges, sehr deckendes Gelb, welches sich gut behandeln läfst, allein es ist eine Farbe, welche sich und alle die Farben, welche ihr beigemischt werden, verändert. Man könnte es wagen, sich desselben zu höchsten Lichtern brillantester gelber Stoffe und der Vergoldungen zu bedienen, wenn man es rein und unvermischt auf die untere ganz trockene Farbe aufsetzen kann. Alsdann verändert es sich kaum. Mit Weifs oder Berliner Blau vermischt, verändert es sich sehr. Am besten also, man braucht es nicht. Sehr brillantes Gelb ist durch Kadmium oder durch Lasuren mit Indischgelb hervorzubringen. Was vom Chromgelb gesagt ist, dasselbe gilt auch für das Chromrot und Chromgrün. Zwar gebrauchen gar manche Künstler diese und die vorher angeführten unsichern Farben und behaupten keine beachtenswerten Veränderungen wahrgenommen zu haben. Anfänger aber müssen dieselben gar nicht auf die Palette bringen.

---

[1]) Bei der Zubereitung der Farbe soll Kuhurin benutzt werden, wodurch sie wahrscheinlich den eigentümlichen Geruch erhält, welcher den Glauben veranlasst hat, die Farbe sei aus Kamelurin oder -Mist bereitet.

Mineralgelb, Kasseler Gelb, die gelben Lacke, Jaune de Gaude, Schüttgelb, Stil de graine jaune, Massicot, Auripigment.

Aller dieser Farben soll man sich nicht bedienen: die zwei ersten aus Mineralien präparierten, nämlich aus Bleichlorür mit Bleioxyd, werden braunschwärzlich, besonders wenn sie mit Schwefelverbindungen gemischt werden. Die anderen, aus Pflanzenpigmenten gemischt mit Thon, kohlensaurem Kalk, Thonerde etc. bestehend, verlieren sehr bald alle Farbe, zumal die gelben Lacke mit einem Pigment aus Kreuzbeeren gefärbt, aber eben so die aus Wau präparierten, obgleich diese noch die besten unter ihnen sind, wie Jaune de Gaude (Wau), Schüttgelb. Auch Stil de graine hat keinen Bestand. Das beste ist, sich nicht an den Gebrauch aller dieser Farben zu gewöhnen, sie gar nicht auf die Palette kommen zu lassen.

Zinkgelb.

Eine vollkommen sichere, sehr leuchtende Farbe für Untermalung und Übermalung. Lichter als helles Chromgelb und weniger scharf im Ton. Mufs insofern vorsichtig beim Reiben behandelt werden, weil sie im Beginn desselben mehr Öl zu verlangen scheint, als sie nachher wirklich bedarf. Sie verträgt den Zusatz von Trockenfirnis, welcher aber nicht unbedingt hierfür notwendig ist. Sie kann mit allen Farben gemischt werden, ohne diesen zu schaden, oder selbst Schaden zu leiden.

Das Gummi guttae[1].

taugt nicht in Öl, ja nicht einmal in Wasser, wenn man es nicht von seinem Gummi befreit. Wenn man aber das Gummi guttae

[1]) Man thut einige Unzen des ausgesuchtesten Gummi guttae in einen neuen glasierten, noch nie gebrauchten Topf, schüttet destilliertes Wasser darüber und läfst es zergehen. Alle Tage giefst man das Wasser ab, bis auf den Punkt, dafs der gelbe Rückstand mit dem gelben Wasser, das man abgiefst, zugleich ablaufen will. An die Stelle des abgelaufenen Wassers giefst man neues Wasser und zwar so viel, dafs es vier oder fünf Zoll hoch über dem Gelb steht; diese Arbeit unterhält man sechs Wochen und darüber, alsdann sammelt man das Gelb und läfst es trocknen. Es ist so sehr von allem Gummi befreit, dafs es wie Neapelgelb um Licht aufzusetzen gebraucht werden kann.

von seinem natürlichen Harze befreien kann, erhält man ein sehr reines und brillantes Gelb.

Der gelbe Lack von Antwerpen

ist, wie die übrigen gelben Lacke, weiter nichts als ein Stil de graine, das vielleicht ein wenig beständiger ist, aber, wenn es auch nicht ganz verschwindet, so verliert es doch seinen schönen feinen Ton und verwandelt sich in ein schlechtes, schmutziges Gelb, das nicht so gut als irgend ein Ocker ist.

§ 3. Rot.

7. Lichter roter Ocker (trocknet ziemlich gut).

Man findet natürlichen roten Ocker. Dieser ist viel leuchtender als der, welchen man durch Brennen des hellgelben Ockers Nr. 4 erhält; der aber auch sehr gut ist. Er erhält seine rote Farbe, indem man ihn in einem eisernen Löffel auf glühenden Kohlen calciniert. Wenige Minuten sind hinreichend, um ihn zum hellroten Ocker zu brennen: hierzu aber muss man ihn in kleine Stücke zerbrochen haben. Durch dieses Rösten und Glühen der Ockerfarben wird bei ihnen Eisenoxydhydrat in Eisenoxyd verwandelt.

Diese rote Farbe ist zwar lange nicht so brillant als der Zinnober, allein in sehr vielen Fällen ist der Ocker vorzuziehen, eben weil er milde und zu verschiedenen Mischungen viel geeigneter ist, sowohl für Fleischtöne, Gewänder, in der Landschaft wie auch in bräunlichen Tönen überhaupt. Er hat aufserdem noch die unschätzbare Eigenschaft, dafs er andere Farben nicht angreift und von ihnen nicht verändert wird, kurz, er ist eine vortreffliche und vollständig dauerhafte Farbe.

8. Braunroter Ocker oder Dunkelbraunrot (trocknet ziemlich gut).

Auch dies Braunrot findet man in der Natur; erhält es aber ebenfalls, wenn man die dunkeln Ocker Nr. 5 brennt. Man beobachtet dabei eben das, was vorher beim Brennen des gelben Ockers gesagt ist. Es giebt daher gebrannten Mittel-, Stein-, Goldocker etc.

Dieses dunkle Braunrot ist sehr kräftig; es wird durch das Öl noch intensiver und färbt sehr stark. Zu hellen und beleuchteten Fleischtönen ist es gar nicht, auch nicht einmal in milden Schattenpartieen des Fleisches, wohl aber bei braunen und dunkelroten Gewändern, zu gebrauchen. Nur für die dunkelsten kräftigsten Töne mufs man es aufbewahren, speciell etwa für die der Nasenlöcher und des Mundes, indem man etwas dunkeln Lack hinzusetzt.

Kaiserrot, Venetianischrot, Neapelrot.

Aus Eisenoxyd präpariert. Heller, rötlicher als die vorigen, Kaiserrot am wärmsten, Venetianischrot am reinsten rot, Neapelrot milder, aber auch stumpfer in der Farbe, sind sie alle zu Fleischtönen in verschiedenen Fällen mit Weifs und anderen Farben vermischt, wo es gilt, feste und leuchtende Töne zu haben, gut zu gebrauchen, dabei sichere Farben. Immer nur im Ton etwas fest, selbst schwer.

9. **Englischrot** (trocknet leidlich).

Diese Farbe läfst sich leicht verarbeiten, trocknet ziemlich gut und hat einen reiner roten und weniger gelblichen Ton als der lichte rote Ocker Nr. 7. Seine lebhafte und kräftige Farbe ist in vielen Fällen anwendbar, allein man mufs nur sehr wenig davon nehmen, besonders in Fleischtönen und es nicht mit andern Farben gemischt statt der gebrannten Ocker gebrauchen wollen, weil es so stark färbt und so ergiebig ist, dafs man nicht Herr darüber wird, weil es alles ins Rot färbt. Es ist aus Eisenoxyd präpariert, heller und dunkler zu haben. Mit Weifs giebt das hellere immer noch einen warm roten, das dunklere einen etwas schweren, kalt roten, zum Violett neigenden Ton. Diesem letzteren steht das

Caput mortuum.

sehr nahe, welches ebenfalls aus Eisenoxyd zubereitet heller und dunkler vorhanden ist, sehr stark färbt, einen noch etwas schwereren Ton hat, und mit Weifs vermischt noch mehr ins stumpfe Violett geht, als Englischrot.

Persischrot

ist eine ganz ähnliche Farbe, aber viel leichter im Ton, sowohl rein als auch mit Weifs gemischt.

Marsrot, Marsorange, Marsviolett.

Gute Farben, dem Englischrot nahestehend, sowie den übrigen aus Eisenoxyd gefertigten Farben. Leichter und schöner im Ton als viele derselben. Aber dennoch selten zu gebrauchen und für das Fleisch ebenfalls meistenteils zu schwer.

Türkischrot, Indischrot, die Eisenoxyde.

Alle Präparate aus Eisenoxyd gehen bald mehr in eine rote, bald mehr violette oder auch in eine wärmere Färbung, sind bald schwerer bald leichter im Ton, bald milder, stumpfer oder schärfer. Es sind ganz sichere, gute Farben, im ganzen aber doch nur selten zu gebrauchen und fast niemals zum Fleische. Von allen diesen Sorten genügt es vorläufig eines zu haben, entweder dunkel Englischrot oder Persischrot.

10. **Holländischer Zinnober** [1]) (trocknet langsam).

Von den allerlei Sorten, die im Handel vorkommen, ist derjenige, welcher eine sehr brillante dabei ins gelbrot gehende Färbung hat, verdächtig, dafs er mit einem Teil Mennige vermischt ist, welche ein stechendes Orangerot hat. Diese Mennige ist aber durchaus unbrauchbar für die Ölmalerei: sie schwärzt, mit Öl gebraucht, sehr nach und teilt diese Eigenschaft dem Zinnober, der aus Schwefel und Quecksilber besteht, auch mit.

[1]) Wenn man sich des Zinnobers mit Gummiwasser bedienen will, so vermische man ihn hierzu nicht mit Wasser, sondern mit gut rektifizierter Terpentinessenz. So lasse man ihn auf der Platte trocken werden und brauche ihn gleich von da mit Gummiwasser. Er wird so viel schöner und brillanter erscheinen und die gelblichen Teile sondern sich nicht von den roten ab, wie dies beim Mischen mit blossem Gummiwasser geschieht. Ist die Terpentinessenz vollkommen gut rektifiziert, so verdunstet sie vollkommen ohne die geringste Fettigkeit zurückzulassen. Das Wasser nimmt den Zinnober von der Palette gut hinweg. Die Terpentinessenz kann zu diesem Zweck aber nicht etwa durch Weingeist ersetzt werden.

Für frische leuchtende rosenfarbige Fleischtöne macht der holländische Zinnober mit Weifs vermischt eine sehr angenehme Wirkung, eine solche auch je nach dem Fall mit Jaune brillant oder hellem Ocker für Lokaltöne des Fleisches überhaupt.

11. Vermillon oder chinesischer Zinnober[1] (trocknet langsam).

Dieser Zinnober hat eine mehr karminrote Farbe als der europäische. Mit Weifs vermischt, gebraucht man ihn gern zu frischen rosigen Tönen, und zu Lilatönen bei sehr frischem Kolorit. Allenfalls könnte man ihn entbehren. Er wirkt sehr brillant, wenn er mit rosigem oder karmoisinrotem Lack vermischt oder mit diesem lasiert wird. Er macht auch mit Weifs die rosigen Töne nicht so kalt als der reine Lack und weniger gelblich als der andere Zinnober. Der Maler wird sich desselben also mit Auswahl, nicht zu allen Tönen bedienen, die Farbe würde sonst einen unangenehmen, weinroten, kalten Ton bekommen. Der europäische Zinnober mit Weifs und Gelb eignet sich besser für Lokaltöne des Fleisches, man mischt daraus viele und leuchtendere Töne.

Der Zinnober kann in der Ölmalerei durch kein anderes ähnliches Rot ersetzt werden. Der hellrote Ocker würde für ein schönes Kolorit von Frauen und Kindern, selbst von vielen Männern keine hinlänglich frischen Töne hervorbringen.

Karminzinnober, Zinnoberbrillant

sind hellere und noch viel brillantere Sorten Zinnober als die vorigen. Sie bestehen ebenfalls aus Schwefel und Quecksilber und sind ihrer Natur nach zu den hellsten und brillantesten Tönen zu gebrauchen, da sie auch mit sehr viel Weifs vermischt, vermöge ihrer Helligkeit und Brillanz immer noch farbiger erscheinen als Mischungen gleicher Art mit den anderen Sorten.

---

[1]) Beide Arten von Zinnober gehören zu den Farben, die man eigentlich nicht in Blasen oder Tüben aufbewahren sollte; sie werden zäh. Es ist besser sie als Pulver zu haben und nicht eher mit Öl anzumachen, als bis man seine Palette aufsetzt. Beide Arten sind sehr fein. Man braucht dazu nicht Läufer und Glastafel, es genügt, sie mit dem Spachtel anzureiben, wenn man sich derselben bedienen will. Man nimmt so wenig Öl als möglich hinzu und mufs die Farbe steif und dick anmachen.

12. **Rosenfarbiger Krapplack** [1] (trocknet sehr langsam).

Dieser Lack, sehr fein rosenrot, sowie alle Krapplacke, ist von erprobter Dauerhaftigkeit. Die in Deutschland fabrizierten Krapplacke sind die besten, wo ja auch diese aus der Krappwurzel gezogene Farbe erfunden ist.

Die Krapplacke greifen keine andere Farbe an, so dafs man keine Veränderung des Tons zu befürchten hat, aufser von Farben, die eigentlich niemals auf der Palette sein sollten. Diese verändern alsdann den Ton; nicht der Krapplack.

Zu dem rosenfarbenen Lack (Nr. 12) muss man die reinste Rosenfarbe wählen, welche gar nicht zum violettroten sich neigt. Man kauft ihn in Körnern von der Stärke einer sehr kleinen Erbse und darunter. Diese Farbe, welche ohne Öl sehr hell ist, erhält Kraft und Intensität, wenn sie mit Öl angemacht wird, sowie auch mit Wasser, das aber stark gummiert sein mufs; da sie sonst nicht mehr Kraft und Farbe zeigen würde als das Rot der Schminke.

Wenn die Krapplacke nicht gut gemacht sind, so ist ihre Farbe nicht nur unrein, sondern sie haben auch so wenig Körper, dafs man sie übermäfsig dick auftragen müsste, was an und für sich schon ein grofser Übelstand sein würde.

Den rosa Krapplack findet man jetzt in vier verschiedenen Arten vor, hellrosa, rosa, dunkelrosa, warm rosa. Ganz vorzüglich ist der Bettkoberlack von warmer hellroter Färbung. Der Steinersche Lack ist sicher, aber unbequem zu reiben. Im Anfang genügt es, sich eine dieser Arten anzuschaffen, die andern erst, wenn man vorgeschritten ist und den Wert zu schätzen versteht,

[1]) Proben dieser vortrefflichen Farbe mit Gummiwasser angemacht, wie man es in der Miniaturmalerei gebraucht, welches doch die Farbe bei weitem weniger schützt als Öl, sind über dreifsig Jahre nicht nur dem Tageslicht, sondern der Mittagssonne ausgesetzt worden und sind (sehr genau und scharf beobachtet) ganz unverändert und eben so brillant geblieben, als eben frisch angemachte.

Eben solche Versuche in Gummiwasser mit allen Arten schöner Lacke aus England, Paris, Venedig, und mit den berühmtesten Karminarten haben an der Sonne nicht länger als drei bis sechs Wochen ausgehalten und ist dann nichts als die Alaunerde übrig geblieben, welche der Cochenille oder den anderen Färbestoffen als Basis gedient hatte.

den die feinen Verschiedenheiten mannigfaltiger Färbemittel darbieten. Sicher sind eben alle Krapplacke. Dagegen verbleichen

Karminlack, roter Lack, Florentinerlack[1]),
alle und müssen daher nie gebraucht werden, mit Ausnahme des gebrannten Karmin- und Florentiner Lacks, der wiederum eine ganz vortreffliche und sichere Farbe ist.

Man verkauft eine Menge Karminlacke von violetter oder karmoisinroter Farbe. So schön diese auch erscheinen, sie haben gar keine Beständigkeit. Gebrannt aber geben Karmin und Florentinerlack und besonders der venetianische, wenn man ihn ächt findet, die sehr dunkle und ganz sichere Purpurfarbe, die unter Nr. 14 angeführt ist.

Lackfarben sollte man eigentlich nicht in Blasen oder Tüben aufbewahren, denn sie verdicken sich leicht. Man sollte sich nur für den augenblicklichen Gebrauch eine Quantität reiben. Der Lack ist von Natur so wenig trocknend, dafs man ihn viele Tage auf der Palette frisch und gut erhalten kann, wenn man nur nicht eher Trockenöl hinzumischt als in dem Augenblick, wo man sich desselben bedienen will. Beim Reiben zerdrückt man trocken die nötige Quantität Lack und verwandelt sie in ein möglichst feines Pulver; darauf setzt man nach und nach die erforderliche Quantität Mohnöl hinzu, allein nur so wenig als möglich, damit die Farbe sehr steif und dick bleibt, um dann im Momente des Gebrauchs bis zu einem Drittel Trockenöl zusetzen zu können, ohne

[1]) Gegen alle übrigen Lacke mufs man sehr mifstrauisch sein, denn sicher sind eben nur die Krapplacke. Bouvier hat mehr als fünfzig Sorten von denen, die nicht aus dem Krapp gemacht sind, versucht und gefunden, dafs keine, selbst die beste, länger als einige Monate der Luft und der Sonne Widerstand leistete.

Indessen können auch diese Lacke zum Brennen sehr wohl geeignet sein, wie der venetianische, während gerade die guten Krapplacke beim Brennen grau werden. Für diesen Zweck stellt man vorher mit ihnen Versuche an: Citronensäure darf sie nicht verändern, durch fixes Laugensalz oder aufgelöste Pottasche dürfen sie nicht violett, vom Weinessig nicht gelblich werden. Nach solchen Versuchen kann man sie brennen und wählt dann die aus, welche die schönste dunkle Purpurfarbe geben.

dafs sie dadurch zu flüssig werde. Nachdem man mit dem kleinen Läufer mehrere Umläufe gemacht, mufs man eine äufserst fein geriebene Farbe erhalten, die man links am Rand der Palette aufsetzt. So behandelt man alle Farben, die man nicht in Blasen oder Tüben aufbewahrt, ausgenommen den Zinnober, für welchen das Anreiben mit dem Spachtel hinreichend ist.

Indessen werden heutzutage wohl Zeitersparnis und Bequemlichkeit einen jeden veranlassen, sich die bereits fertig geriebenen Farben in Tüben zu kaufen, die sich auch sehr lange gut und brauchbar erhalten. Werden sie aber zähe, so mufs man sich frische anschaffen, denn mit den zähen ist nicht zu arbeiten, am wenigsten aber von Anfängern.

13. **Dunkler oder Karmesin-Krapplack** (trocknet sehr langsam).

Alles, was von dem rosenfarbenen Lack gesagt ist, läfst sich eben so gut auf den dunklen Krapplack Nr. 13 anwenden, denn er ist von eben derselben Natur.

Wenn man diesen trocken und in Körnern sieht, so erscheint seine Farbe weniger schön, als die des hellern. Mehrere Körner sind ungleich in Farbe; sie sehen zum Teil braunviolett aus, als wenn sie verbrannt wären. Wenn aber das Ganze fertig angemacht ist, so erscheint die Färbung sehr schön und sehr viel dunkler und tiefer als die vorher besprochene; ihre Purpurfarbe ist viel gesättigter, man braucht sie überall, wo Kraft und Stärke der Farbe erfordert wird.

Dieser dunklere Krapplack ist jetzt ebenfalls in verschiedenen Arten zu haben. Mittel, dunkel, Purpur, dunkelster Purpur, daran schliefsen sich violetter Lack, hell und dunkel. Die dunkelsten Arten erscheinen beinahe so tief wie schwarz; die mittleren haben dagegen eine wärmere Färbung. Die Anwendung dieser mittleren Sorten wird in all den Fällen ratsam sein, wo der rosa Lack zu hell und leicht, der dunkle zu tief oder violett ist. Will man nur eine dieser Arten sich anschaffen, wie namentlich für den Anfang ratsam ist, so wird die dunkle Purpurfarbe die geeignetste sein, welche man durch Zusatz von gebrannter Terra di Siena warm und durch Zusatz von Kobalt ins violette ziehen kann. Vom

Laque Robert

soll an dieser Stelle erwähnt werden, dafs er wesentlich auch aus Krapp hergestellt wird, sowohl die gelblichen als auch die rötlichen und bräunlichen Töne desselben. Wem daher mit einem dieser Töne besonders gedient ist, der kann sich dieser Farbe mit Sicherheit bedienen, wenn sie aus soliden Handlungen bezogen ist, wo man sicher sein darf, dafs sie nicht durch andere Färbemittel, etwa durch Farbehölzer und dem Ähnlichen hergestellt sind, sondern ausschliefslich durch Krapp.

14. Gebrannter venetianischer Lack, oder an dessen Stelle gebrannter Karmin (trocknet langsam).

Diese Farbe, welche man sich selbst brennen kann, ist von ganz aufserordentlicher Kraft. Sie behält im ganzen einen purpurfarbenen Ton und wird durch das Brennen vollständig dauerhaft; eine Eigenschaft, die sie sonst gar nicht hat. Man erhält eine Färbung, die nur mit dem Niederschlag des Cassius-Goldpurpur verglichen werden kann, oder mit der tiefen Farbe der dunklen Purpurnelken, die durch Mischung nur annähernd und unvollkommen erreicht werden könnte. Nichts kann mit der Tiefe dieses Tones verglichen werden, der übrigens nicht ins schwarze geht, obgleich er eben so dunkel als dieses ist.

Man bedient sich desselben demnach, wenn er nicht zu Lasuren über ganze Gewänder verwendet wird, nur in den kräftigsten Stellen purpurfarbener, violetter oder brauner Stoffe, selten nur zu den scharfgeschnittenen Tiefen in der Karnation, etwa mit anderen Farben in den Nasenlöchern, dem Innern des Mundes etc. etc. Natürlicherweise wird man ihn nicht immer rein, sondern auch gemischt, mit Asphalt, mit braunen Farben, der Terra di Siena, oder dem Preufsischbraun und dem Bister Nr. 22 oder auch mit dem dunklen Braunrot Nr. 8 oder dem Englischrot Nr. 9 gebrauchen, je nachdem man Ton und Art dieser Farben oder ihn selbst verändern will. Er giebt allen, aber namentlich den letztgenannten Farben mehr Kraft und Feuer. Man darf ihn aber nur an wenigen Stellen gebrauchen, mufs ihn als aufserordentliches Mittel für die letzten kräftigsten Drucker und Retuschen aufbewahren, wo die Mischung des Schwarz unter andere Lacke der Durchsichtigkeit

oder Schönheit der Farbe schaden würde, die man zu erhalten wünscht. Zu allen samtartig dunkelpurpur oder violett gefärbten Gegenständen, also auch Blumen, ist er vortrefflich zu gebrauchen.

Van Dyk-Rot.

Eine sehr angenehme und sichere Farbe, wenn sie aus einer der aus Eisenoxyd hergestellten Farben und Krapplack gemacht ist. Wenn sie statt aus Krapplack aus Karmin bereitet ist, so wird sie sich natürlich bald in das Stumpfere verändern, da der Karmin verschwindet.

§ 4. Blau.

15. **Helles Ultramarinblau** (trocknet rein gebraucht, langsam), das sehr wenig zum Dunkelblau neigt.

Das Ultramarin ist die edelste blaue Farbe, welche es in der Ölmalerei giebt. Es ist keine durch Kunst erzeugte Farbe, sondern eine aus einem Stein, einer Art Marmor, dem Lapis Lazuli, verfertigte. Dieser Stein ist sehr kostbar. In alter und neuer Zeit ist er nur zu den kostbarsten Ornamenten in Tempeln und prächtigen Palästen oder zu prachtvollen Mobilien verwendet worden. Er wurde früher nur im Orient gefunden, später hat man auch Adern davon in Sibirien entdeckt. Er ist durch und durch blau, durchsetzt mit Weifs, Grau und oft auch mit Schwarz und Braun; Adern, so glänzend wie Gold, durchkreuzen ihn nach jeder Seite und machen den Stein zum schönsten, den man sehen kann, besonders je mehr das Blau überwiegend vorherrscht.

Diese schöne Farbe ist zugleich die vortrefflichste, die dauerhafteste, aber auch die kostbarste unter allen Farben, welche zur Ölmalerei gehören. Sie besteht aus: kieselsaurer Thonerde, kieselsaurem Natron, Schwefelnatrium und Schwefeleisen. Sie wird nach der Qualität in verschiedenen Arten oder Nummern und zu verschiedenen Preisen verkauft. Die am vollkommensten dunkelkornblumenblaue ist die beste und teuerste Qualität, von der aus es abwärts in fünf bis sechs Abstufungen bis zur Ultramarinasche geht, die fast gar kein Blau aber sehr viel grauen und weifsen Marmorstaub und vorherrschend Thonerde enthält. Will man

Ultramarin gebrauchen, so ist es ratsam, nur von den dunkeln, d. h. guten Qualitäten zu nehmen.

Charakteristische Kennzeichen des Ultramarin.

Dieses Blau ist keiner Veränderung unterworfen und greift keine andere Farbe an; es widersteht dem lebhaftesten Feuer ohne die Schönheit seiner Farbe zu verlieren, und wenn man ihm etwas vorwerfen wollte, so wäre es nur, dafs es, mit Öl gebraucht, je älter es wird, sich gewissermafsen von diesem Bindemittel ausscheidet und dann schärfer und greller blau erscheint. Es wird dann bei Gewändern, bei einem Himmel und in den sanften Halbtönen des Fleisches etc. mit der Zeit brillanter erscheinen und zu stark hervortreten. Immer aber sind diese Übelstände beim Ultramarin aufserordentlich viel geringer als andere Übelstände bei verschiedenen blauen Farben.

Gebrauch, den man von dem Ultramarin machen mufs.

Man gebraucht diese edle und kostbare Farbe heutzutage selten, das Kobaltblau, das ihm in den dunkelsten Nummern sehr nahe kommt, wird statt seiner genommen, während Ultramarin in früheren Zeiten fast ausschliefslich angewendet worden ist.

Natürlicher Weise würde man es niemals zu Untermalungen oder zu sehr gebrochenen Farben verwenden, wo ein Blauschwarz (zumal Nr. 31) mit einem kleinen Zusatz von Berliner Blau oder Kobalt ausreichend ist, wie etwa gelegentlich bei Gewändern, Lüften u. dgl. m.

Man gebraucht es nur, wo es sich um sehr reine, brillante und doch nicht scharf und schreiend blaue Töne handelt. In Fleischtönen und in Lüften würde man es mit Weifs und anderen Farben gemischt anwenden müssen, sonst durchschnittlich nur lasierend. Es wird über diese Art der Verwendung seiner Zeit in dem Abschnitt von den Lasuren das Weitere bemerkt werden. Hier nur so viel davon, dafs der Zusatz von Trockenöl, der bei den Lasuren notwendig ist, weil die Farbe langsam trocknet, entweder nur mit äufserst wenig Trockenöl gemacht werden mufs, damit das sehr gelbe Öl das Ultramarin nicht grünlich färbt, oder, darum besser, mit dem gebleichten Mohnöl, was farblos ist.

16. Sehr dunkelblaues Ultramarin von der feinsten Sorte (trocknet, rein gebraucht, langsam).

Da alle Eigenschaften des Ultramarin von derselben Substanz, nämlich vom Lapis Lazuli herrühren, so ist zu dem, was im Vorigen gesagt ist, nur noch wenig hinzuzufügen. Da demnach die Ultramarinarten sich nur von einander unterscheiden, je nachdem sie mehr oder weniger mit Blau gesättigt sind, so wird man natürlicherweise die dunkelsten Arten für alle Töne, die Kraft und Tiefe fordern, oder rein nur für dunkelblaue Gegenstände anwenden.

Wenn überhaupt, wird man diese dunkle Ultramarinart nur zu Lasuren gebrauchen, rein — wenn die zu lasierenden Gegenstände in das Kornblumenblau, — mit mehr oder weniger dunkelm Lack gemischt, — wenn sie mehr ins violettblaue gehen sollen. Über den Zusatz von Trockenöl ist dasselbe zu sagen, wie bei der helleren Ultramarinart, so wie überhaupt für alles übrige hierbei Beachtenswerte auf den Abschnitt von den Lasuren zu verweisen ist.

17. Das Berliner Blau aus englischer Fabrik[1] (trocknet gut).

Aus Eisencyan[2]-Verbindungen (Eisencyanur und Cyanit) und gelegentlich auch andern Zusätzen, Thonerde, Schwerspat u. a. m. hergestellt, wurde von Dippel in Berlin erfunden, daher es auch Berliner Blau genannt wird. Jedoch wird dieses Blau jetzt überall gemacht. Lange Zeit war das in England fabrizierte Berliner Blau bei weitem das vollkommenste und beste.

---

[1]) Das englische Berliner Blau, blofs mit Gummiwasser angemacht, der freien Luft und im Sommer sogar der Sonne ausgesetzt, hat sich vollkommen gehalten und zwar bei Versuchen bereits weit über dreifsig Jahre. Während dieser beträchtlich langen Zeit hat es gar keine merkliche Veränderung erlitten, obgleich es mit Kremser Weifs sowie mit gelben und roten Ockern und verschiedenen anderen Farben vermischt war. Dagegen hat sich dasjenige, welches mit Zinnober versetzt war, ziemlich verändert, allein auch diese Veränderung erfolgte erst einige Jahre nachher, nachdem es zur Probe ausgestellt war. Hieraus ersieht man, dafs ein gutes Berliner Blau in Wasser gebraucht, fast unveränderlich ist. In Öl angewandt ist es nicht ganz das nämliche, denn es wurde etwas grünlicher oder bräunlicher, jedoch sehr wenig bei gut präparierter Farbe, viel stärker bei weniger guten Präparaten.

[2]) Cyan chemische Verbindung von Kohlenstoff und Stickstoff.

Immer bleibt es eine sehr schätzbare Farbe auch für die Ölmalerei, weil es mit verschiedenem Gelb vermischt alle Arten schönes Grün hervorbringt und mit Weifs, Lack, Schwarz oder rotem Ocker gemischt, mannigfaltig gebraucht werden kann. Dagegen darf man es niemals ganz rein und nur mit Weifs vermischt anwenden, dann hat sein Ton etwas so aufserordentlich hartes und schneidendes, dafs es mit keiner anderen Farbe in Harmonie zu bringen ist.

So vortrefflich das Berliner Blau für die mannigfaltigsten Arten dunkeln und helleren Grün ist, so darf man es doch niemals zu dem Grün und grau Violett der Mittelgründe und namentlich der Fernen in der Landschaft gebrauchen. Diese müssen stets mit Kobalt oder Ultramarin gemischt werden, sonst werden sie immer unharmonisch zu den Tönen der Luft erscheinen.

Pariser Blau, Antwerpener Blau, Mineralblau, Pinkerts Blau, Preufsischblau.

Sämtliche Farben aus Eisencyan-Verbindungen (Eisen-Cyanur und Cyanid) hergestellt, wie das Berliner Blau. Von sehr ähnlicher Farbe und gleichen Eigenschaften wie dieses. Die Nüancen sind sehr gering und fast immer nur bei den Mischungen mit Weifs oder anderen Farben hervortretend, wobei eines mehr als das andere ein kaltes, hartes Blau oder einen etwas grünlicheren immer aber schweren Ton giebt. Das Mineralblau, welches am meisten ins grünlich-blaue geht, hat oft, wie das Berliner Blau Beimengungen von Thonerde, Schwerspatstärke, ist oft auch eine Kupferfarbe und dann allerdings bedenklicher, als die andern angeführten Farben. Es genügt daher im Anfang vollständig von diesen Arten des Blau nur eines zu haben, das Berliner Blau.

18. **Die Smalte oder das Kobaltblau** (trocknet sehr schnell).

Dieses Blau nähert sich sehr dem Ultramarin, jedoch hat es einen etwas mehr violetten Schein als dieses. Es wird aus Kobaltoxydul, Phosphorsäure und Thonerde hergestellt, oft wird noch Arsenik hinzugefügt.

Diese Farbe hat die besondere, öfters sehr erwünschte Eigenschaft, dafs sie alle Farben sehr schnell trocken macht, wenn man

darunter nur so wenig mischen kann, dafs sie sich nicht merklich verändern und zwar ohne Zusatz irgend eines Trockenöls, das dann sogar schädlich sein würde. Der Kobalt kann also mit Ultramarin, mit Schwarz und Braun in der Absicht, das Trocknen dieser Farben zu beschleunigen, vermischt werden, um so mehr, da es hierzu nur eines Zwanzigteils und noch weniger bedarf, um den gewünschten Erfolg, die Beschleunigung des Trocknens der Farben, welche von selbst sehr langsam trocknen, zu erreichen.

In den Farbenhandlungen verkauft man den Kobalt in drei Arten oder Nummern, Nr. 0, Nr. 1, Nr. 2, von denen Nr. 0 die dunkelste und beste Art ist, Nr. 2 die hellste und am wenigsten färbende, jene etwas mehr sich einem violetten Ton zuneigt, diese etwas weniger. Die Verschiedenheit dieser Färbungen entsteht durch den gröfseren oder geringeren Kobaltgehalt und durch verschiedenartige Operationen beim Glühen. Es ist eine vollkommen sichere und gute Farbe, die mit allen Farben vermischt werden kann ohne Nachteil für diese, in so weit letztere ebenfalls gute und sichere Farben sind.

Übrigens ist der Kobalt und die Smalte, die ebenfalls aus Kobalt hergestellt wird, eigentlich weiter nichts, als ein blauer Glasflufs. Er färbt daher nicht stark, wie z. B. das Berliner Blau und einige andere Farben, die sich bis ins Unendliche zerteilen, die Mischungen damit sind deshalb weniger bemerkbar, wenn man nicht viel davon verwendet.

Woher immer die trocknende Eigenschaft des Kobalt kommen mag, genug sie ist da und wenn man gröfsere Flächen damit zu decken hat, sehr unbequem, zumal mit Weifs gemischt, wie das in dem Himmel einer grofsen Landschaft oder eines historischen Bildes der Fall ist. Es ist deshalb sehr zu bedauern, dafs das ebenfalls aus Kobalt hergestellte Thenardsche Blau fast gar nicht in Gebrauch gekommen ist. Es bleibt da nichts übrig, als schnell zu arbeiten und der Anfänger mufs durch öftere Übermalung die Feinheit des Tons zu erreichen suchen, die er beim ersten Mal nicht hat erlangen können. Dies natürlich immer nur, wenn die Untermalung genügend trocken ist.

Wenn man den Kobalt mit andern Farben vermischen will, ausschliefslich nur um deren Trocknen zu beschleunigen, so mufs

man sich wohl in acht nehmen, dafs man die vorher angegebene Quantität nicht überschreitet, wenn man in einer warmen und trocknen Jahreszeit arbeitet, und besonders wenn in der Mischung sich Weifs befindet, denn nach vier bis fünf Stunden würde man die Farbe nicht mehr behandeln können, weil das Weifs und der Kobalt oder die Smalte zugleich zwei starke Trockenmittel sind.

Man wirft dem Kobalt nicht ganz mit Unrecht vor, dafs er nicht recht fest an der Grundierung oder Untermalung hafte und mit ihr verbunden sei, so dafs er sich bei ganz trocknen Malereien leicht abreiben liefse und bei dem Abnehmen eines alten Firnisses reichlich und leicht mit abgerieben werde. Letzteres wird nun sehr leicht vielen Farben begegnen und ersteres nur zu befürchten sein, wenn mit der reinen Farbe ohne Zusatz anderer Farben lasiert worden ist und nicht genug Bindemittel (Öl) vorhanden war oder geblieben ist. In solchem Falle ist es aber mit vielen Farben ebenso und namentlich auch mit dem Ultramarin.

19. Das Thenardsche Blau, welches auch aus dem Kobalt verfertigt ist,

trägt den Namen seines Erfinders, eines berühmten französischen Chemikers; es hat nicht die Eigenschaft, oder vielmehr nicht die Unbequemlichkeit so geschwind zu trocknen, wie das vorhergehende, obgleich es ebenfalls aus Kobalt hergestellt ist und aus phosphorsaurem Kobaltoxyd mit Thonerdehydrat besteht. Wie Kobalt hält es sich daher vermischt mit allen übrigen Farben gleich gut und würde somit die Stelle des Ultramarin eigentlich am besten vertreten können. Es ist aber niemals wirklich in Gebrauch gekommen und findet sich jetzt gar nicht in den Handlungen vor.

Künstliches Ultramarin.

Eine aus Kieselsäure, Eisen, Schwefelnatrium und Thonerde durch Glühen und Rösten hergestellte Farbe, welche, wie schon ihr Name zeigt, das Ultramarin ersetzen soll und diesem demnach ähnlich erscheint. Die Eigenschaften sind aber entschieden andere; es hat gar keine Durchsichtigkeit, sondern eine schwere, deckende Undurchsichtigkeit und in der Mischung giebt es schwere Töne, die aber allerdings viel milder, als die Töne des Berliner Blau

und der diesem ähnlichen blauen Farben sind. Wo daher solche blaue Färbungen, die einen mehr rötlich blauen Ton haben (zu Grün ist es weniger tauglich), gebraucht werden, kann man sich dieser Farbe getrost bedienen, als einer Farbe von ähnlichem Wert wie das Berliner Blau. Niemals kann sie den Kobalt ersetzen oder gar das Ultramarin. Sie verändert sich wohl etwas in einen mehr schwärzlichen selbst bräunlichen Ton als sie anfangs zeigte, aber immer noch weniger als das Berliner Blau und die ihm gleichen Farben.

Blaugrün-Oxyd, Grünblau-Oxyd.

Diese seit nicht langer Zeit in Gebrauch gekommenen Farben sind Chrom-Kobaltoxyde (vielleicht auch Kupferoxydhydrat und Kohlensäure). Sie haben eine schöne, ihrem Namen entsprechende Farbe. Sie sind deckender Natur, werden als ganz besonders dauerhaft und unveränderlich gerühmt. Natürlicher Weise aber sind die Erfahrungen mit ihnen noch sehr neu.

§ 5. **Braun.**

20. **Terra di Siena, ungebrannt**[1] (trocknet schwer).

Dies ist eine sehr schöne, milde, gelblichbraune, sehr transparente Farbe, die aus Eisenoxydhydrat, Thonerde und Kieselsäure besteht. Sie ist aufserordentlich erwünscht für den Gebrauch, wenn sie nicht so leicht nachdunkelte, d. h. sich ins Braunschwarze und Schwarze veränderte. Sie enthält viel Erdpech und entwickelt jene nachteilige Eigenschaft besonders bei Vermischungen mit metallischen Farben, namentlich mit Weifs. Für Untermalungen wird sie irgend ein Mittelocker Nr. 5 sehr gut ersetzen. Das Preufsischbraun, das allerdings nicht so gelblich ist, aber auch nicht nachdunkelt, wird bei Lasuren sehr gut ihre Stelle vertreten.

Wem an der Erhaltung seiner Arbeiten gelegen ist, der wird diese Farbe nur zu dünnen und leichten Lasuren verwenden.

---

[1]) Der üble Ruf dieser Farbe in Bezug des Nachdunkelns ist wohl wesentlich durch unüberlegten, unverständigen Gebrauch derselben entstanden; denn sie bleibt unverändert nicht nur in Leim- und Temperafarbe, sondern auch in der Freskomalerei, wo sie dem ätzenden Einflufs des frischen Kalkbewurfs ausgesetzt ist.

21. Gebrannte Terra di Siena[1]).

Diese aus der ungebrannten Terra di Siena durch Brennen (wodurch die Oxydation des Eisens verstärkt wird), derselben hervorgebrachte Farbe von sehr schöner, warmer, orangebrauner Färbung ist durchsichtig und wie alle gebrannten Farben dem Nachdunkeln und Nachschwärzen bei weitem weniger ausgesetzt, als dieselben Farben ungebrannt. Sie trocknet schwer. Sie ist genügend dauerhaft, ihrer Natur nach wesentlich zum dünnen Übergehen (Lasieren) anderer Farben geeignet. Die Vermischung mit metallischen Farben, namentlich mit Weifs, ist wohl immer zu vermeiden. Durchsichtig und stark färbend kann man den dunkeln Lacken (13 und 14), dem Schwarz, dem Kobalt und dergleichen mehr durch Mischung mit ihr die verschiedenartigsten Modifikationen geben. Immer mufs man möglichst wenig von ihr dazu verwenden, damit, wenn sie nachdunkelt, der Ton der andern Farben nicht zu sehr verschwindet.

Die gebrannte Terra di Siena als Lasur dünner oder dicker, rein oder mit andern Farben, in der eben angegebenen Art vermischt, aufgetragen wirkt so kräftig, dafs sie nur für Gegenstände, welche sich im Vordergrunde befinden, gebraucht werden kann. Mag sie also zu Terrain, Laubwerk, Möbeln, zu den kräftigsten Schatten des Fleisches, zu Gewändern gebraucht worden sein, immer werden diese Gegenstände dem Auge des Beschauers als die ihm nächsten auf dem Bilde erscheinen.

22. Preufsischbraun [Farbe des Bister] (trocknet gut).

Wenn diese Farbe sorgfältig präpariert ist durch Brennen von mittel dunkelm Berliner Blau, so erhält man eine schöne Bisterfarbe; während das dunkle Berliner Blau gebrannt eine schwere und undurchsichtige Farbe, die ins rotbraune geht, das hellblaue dagegen eine schwache, zu gelbliche Farbe giebt, eignet sich eng-

[1]) Das Brennen dieser Farbe geschieht in folgender Weise. Man thut ungebrannte Terra di Siena, welche vorher in Stückchen höchstens in der Stärke von einer grofsen Erbse gebrochen ist, in einen eisernen Löffel und läfst das Ganze bei einem lebhaften Feuer rot glühen, bis die Farbe selbst so lebhaft rot wird als der Löffel; dann schüttet man sie auf einen reinen Teller und die ganze Operation ist fertig.

lisches Berliner Blau, das ungebrannt am besten ist, hierzu gar nicht.

Diese schöne Bisterfarbe vereinigt in sich die Vorteile des Asphalt, der Mumie, nur dafs sie nicht so tief und kräftig ist, eben so die der ungebrannten Terra di Siena, ohne deren Nachteile zu haben. Die Farbe ist im Wasser und Öl gleich schön. Sie verändert sich ganz und gar nicht, sie ist genügend durchsichtig und von sehr mildem Ton, sie verbindet sich mit allen übrigen Farben ohne Nachteil und überdies trocknet sie leichter als alle übrigen Farben, die zum Lasieren dienen. An Farbe und schöner Durchsichtigkeit nähert sie sich dem Asphalt. Gemälde, die seit vielen Jahren vollendet sind, in welchen diese Farbe als Lasur teils rein, teils mit Lack, Berliner Blau und Ultramarin vermischt, stark gebraucht war, haben nicht die geringste Veränderung erlitten; die Farbe hat noch den nämlichen Ton wie bei dem Auftrag, sie ist weder nachgedunkelt noch gebleicht; kurz, sie ist in jeder Hinsicht eine ganz sichere Farbe. Sie läfst sich leicht verarbeiten und man hat, wenn man damit lasiert, fast gar kein Trockenöl nötig, jedenfalls ist eine sehr kleine Quantität davon hinreichend. Dies ist aber sehr vorteilhaft, denn das Trockenöl dunkelt selbt immer nach; mithin macht es auch alle Farben dunkler, wenn man ihnen viel beimischt. Man vermeidet dadurch auch die krustigen Erhöhungen, welche stets von dem Trockenöl entstehen, wenn man sich genötigt sieht, eine und dieselbe Stelle in einem Gemälde öfters oder dick damit zu übergehen.

Natürlich aber eignet sich diese Farbe so wie alle übrigen durchsichtigen Farben blofs zum Lasieren oder Retuschieren über andere Farben. Es würde also sehr unzweckmäfsig sein, sich derselben zur Anlage zu bedienen, weil sie die Leinwand nicht genug deckt.

23. Ein anderes Braun

(aus englischem Berliner Blau verfertigt. Orangebraun seltener verwendbar).

Durch Brennen des englischen Berliner Blau erhält man ein Braun, das eben so zart als das vorhergehende ist und dieselbe Durchsichtigkeit hat; seine Tiefe aber ist sehr verschieden. Es hat beinahe die Farbe der ungebrannten Terra di Siena, dunkelt

aber nicht nach wie diese, und ist ihr deshalb vorzuziehen. Es trocknet ziemlich gut, es verändert sich ganz und gar nicht, man mag es rein oder vermischt gebrauchen. Wegen seiner grofsen Leichtigkeit ist es nicht dick zu gebrauchen, es lasiert aber noch besser als die gebrannte Terra di Siena. Es ist viel schöner als die Mittelocker Nr. 5, denen es in der Farbe etwas ähnelt, aber es ist viel brillanter und etwas rötlicher. Es ist so zart und fein, dafs man es fast gar nicht zu reiben braucht. Es scheint weiter nichts als eine Art sehr gereinigten Ockers zu sein, welcher von den eisenhaltigen Teilen des Berliner Blau herrührt, so dafs es einen ganz reinen Ocker darstellt, der mit keinem Mergel vermischt ist.

Dieser Ocker ist denen zu empfehlen, welche sehr kleine Gemälde sorgfältig ausgeführt malen und nur die reinsten Farben anwenden wollen; für grofse Gemälde würde er unzweckmäfsig und zu kostbar sein, denn von einer ziemlich grofsen Quantität des englischen Berliner Blau, welches man brennen mufs, erhält man nur wenig.

24. **Asphalt oder Judenpech** (trocknet sehr schwer).

Obgleich der Asphalt nur Erdpech ist, das, wie schon bemerkt ist, immer nachdunkelt, so ist dies doch kein Grund, diese Farbe von den guten Farben auszuschliefsen. Die alten Maler, besonders aber die Niederländer, haben sich desselben jederzeit bedient. Diese Farbe ist zum Lasieren vortrefflich wegen ihrer schönen, tiefen Bisterfarbe, wegen ihrer vollkommenen Durchsichtigkeit und wegen der Leichtigkeit, mit der sie sich, durch ihre aufserordentliche Teilbarkeit in so dünnen Lasuren, als man wünscht, verarbeiten läfst. Sie vermischt sich auch mit allen übrigen durchsichtigen Farben, mithin kann man ihr den Ton geben, den man zu erlangen wünscht. Aber sie dunkelt nach. Ein Fehler, welcher aus ihrer erdpechhaltigen Natur entsteht, und dann daraus, dafs sie gar nicht trocknen würde, wenn man sie nicht vollständig nur mit Trockenfirnis anmachte.

Daher mufs man sich derselben nie bedienen, um Zurückliegendes zu lasieren, sei es auch nur wenig entfernt. Dies würde zwar nicht sogleich bemerkbar sein, allein nach Verlauf einiger

Zeit, wenn die Lasuren anfangen nachzudunkeln, würde es Haltung und Harmonie des Bildes schädigen. Man mufs blofs in den dunkelsten Schatten davon Gebrauch machen und da, wo man nicht zu befürchten hat, jemals zu viel Kraft verwendet zu haben, oder in so dünner Lasur, dafs sie eben nur den Ton etwas verändert [1]).

Für alle übrigen Partien ist dem Preufsischen Braun Nr. 22 der Vorzug zu geben, welches dem Asphalt sehr nahe kommt und den angeführten Fehler nicht hat.

Von der Mumie.

Diese Farbe, genügend bekannt, ist nicht immer ganz beständig. Sie hat die Farbe des Preufsischen Braun Nr. 22, nur dafs sie gelblicher ist. Sie trocknet eben so schwer als der Asphalt, aus dem sie ja eigentlich nur besteht. Sie ist demnach wirkliches Erdpech, wie jener, und überdies noch von einer gewissen fettigen Körperlichkeit.

Ihr Gebrauch ist dem des Asphalt ähnlich einzurichten, nur dafs ihre Eigentümlichkeit und die geringere Tiefe ihres Tons ihn mehr beschränkt als erweitert. Sie soll aus der wirklichen pulverisierten Mumie hergestellt werden; die reine Mumie giebt auch eine schöne Farbe; die Knochen, Leinwand und Harze aber geben eine trübe, schlechte und sehr nachdunkelnde Farbe. Oft wird die Mumie aber auch durch braun gebrannte organische Stoffe künstlich hergestellt. Je nachdem sie nun aus dem einen oder aus dem andern Material gemacht ist, wird sie besser oder schlechter zu verwenden sein.

25. **Kasseler Braun (Braunschwarz).**

Diese schöne Farbe könnte eben so gut zu den schwarzen als zu den braunen Farben gerechnet werden; denn sie hat eine solche Tiefe und Kraft, dafs sie selbst das Schwarz an Dunkelheit übertrifft. Ihr Ton, wenn man sie sehr dünn aufträgt, sieht wie brauner Bister aus, ist sehr durchsichtig, und sie eignet sich demnach

---

[1]) Die sorgfältigste Beobachtung alles dessen, was zur Erhaltung der schönen Eigenschaften dieser Farbe notwendig ist, kann nicht dringend genug eingeschärft werden. Vielfach sind die übelsten Erfahrungen bei ihrer Verwendung gemacht worden, sie wird dann blind, grau und splitterig.

nicht zum Untermalen, weil sie nicht genug deckt. Wenn man eine braune Untermalung mit ihr übergeht, so erhält man ein sehr kräftiges Braun, während in diesem Fall die schwarzen Farben fast alle mehr oder weniger zu schwer und kalt im Ton sind, so dafs man mit dem Kasseler Braun eine Kraft erreichen kann, welche keine andere Farbe hervorbringt.

Sie läfst sich leicht und in kurzer Zeit reiben. Aber auch sie ist sehr erdpechhaltig, daher darf man sie nie mit Weifs oder einer anderen hellen Farbe vermischen, sie würde dieselbe verändern und würde dies auch eine ganz falsche Verwendung dieser Farbe sein [1]).

Bei Mischungen sind also die schwarzen Farben vorzuziehen, die mit mehr oder weniger Rotbraun und braunem Ocker ein Braun geben können, wie man es wünscht.

Die Kasseler Erde gehört zu den Farben, welche ohne Trockenfirnis sehr schwer trocknen, sie hat dies mit allen dunkeln, durchsichtigen und mehr oder weniger Erdpech haltigen Farben gemein.

26. **Kölnische Erde (Braunviolett).**

Diese Erde ist nicht transparent und von einem mehr violett rötlichen Ton als die vorhergehende, deckt mithin auch besser und kann also zum Braun der Untermalung gebraucht werden, ist aber sehr wohl zu entbehren. Schwarz mit sehr wenig dunkelm Englischrot oder etwas rotem Ocker leistet dasselbe, was diese Farbe jemals leisten kann [2]).

27. **Durch Mischung zusammengesetztes Braun**

kann verschiedenartig aus einer blauen Farbe, Ultramarin, Kobalt, Berliner Blau, einem roten, hellen, dunkeln oder gebrannten Lack und aus einer gelben Farbe, hellem, dunklen Ocker oder Indischgelb willkürlich, wie man es eben braucht, zusammengesetzt werden.

Durch die Anführung dieses Braun sollen nur Anfänger ohne

---

[1]) Der Gebrauch dieser Farbe ist überhaupt bedenklich, sie wird leicht stumpf im Ton und hat aufserdem die Neigung, sich vom Bindemittel loszulösen, so dafs man sich trotz ihres schönen Aussehens, beim frischen Aufstrich nicht an ihre Benutzung gewöhnen darf.

[2]) Diese beiden Farben Nr. 25 und 26 bestehen wesentlich aus Braunkohle; trocken in das Feuer gelegt, lodern sie in heller Flamme auf.

alle Erfahrung darauf aufmerksam gemacht werden, dafs man mit den drei ursprünglichen Farben Blau, Gelb, und Rot ein vortreffliches, immer leicht zu variierendes, zum Übergehen und Lasieren geeignetes Braun sich mischen kann.

So wie man aus je zwei jener ursprünglichen Farben die übrigen des Regenbogens mischt, aus Gelb und Blau Grün, aus Gelb und Rot Orange, aus Rot (Karmesin) und Blau Violett, so aus allen drei Farben immer ein Braun. Dies wird man ins grünliche ziehen je weniger man Lack, ins violette, je weniger man Gelb hinzuthut; es wird vom rötlichen Violett bis zum orangeartigen gehen, je nachdem man immer weniger Blau zusetzt. Speziell mit dem Zusetzen des Berliner Blau mufs man sehr vorsichtig und sparsam sein, weil dies leicht die andern Farben förmlich verschluckt.

Mit diesen Mischungen, mehr oder weniger stark aufgetragen, und je nachdem man Blau, Gelb und roten Lack, hell oder dunkel dazu nimmt, erhält man alle nur denkbaren braunen Töne für Retuschen und Lasuren [1]).

---

[1]) Beispiele. Ein leichteres nnd lichteres Braun, brauchbar zum Lasieren für etwas entferntere Flächen, nicht zu dunkle Gegenstände, wie Baulichkeiten, Felsen, Dickicht, Terrain, Gewänder, selbst Schattenpartieen des Fleisches, mischt man aus:

Rosa Lack Nr. 12, helles Ultramarin Nr. 15, oder Kobalt, hellgelber Ocker Nr. 4.

Man nimmt von derjenigen dieser drei Farben, die vorherrschen soll, mehr als von den andern, wie dies soeben erklärt worden ist. Niemals aber darf man über die Fernen, die bereits einen bläulichen Ton angenommen haben, mit solch braunen Tönen lasieren.

Um ein tieferes und intensiveres Braun zu mischen, nehme man etwa:

Berliner Blau Nr. 17, Indischgelb Nr. 6*), Karmesinlack Nr. 13,

wiederum von der Farbe am meisten, die vorherrschen soll bei Lasuren für nahe Flächen etc.

Um dem Braun noch mehr Kraft und Tiefe zu geben, mischt man:

Berliner Blau Nr. 17, Indischgelb (ohne Ocker) Nr. 6, gebrannten Lack Nr. 14

für die kräftigsten Stellen und läfst auch hier diejenige Farbe vorherrschen, die man für passend hält.

Wenn es nötig wäre, könnte man durch diese Mischungen andere braune Lasurfarben entbehren, jedoch ist kein Grund da, um gute Farben nicht zu gebrauchen. Nur statt ungeprüfter und bedenklicher Farben möge man sich dieses ausreichenden Hülfsmittels bedienen.

*) Der dunkle Ocker Nr. 5 ist nicht so transparent, als das Indischgelb Nr. 6; in vielen Fällen aber passender.

Dunkelocker, gebrannter Dunkelocker,

sehr wesentlich in der Färbung, wie die Benennung angiebt, sonst aber gar nicht in ihren Eigenschaften von den Mittelockern unterschieden und wenn auch nicht zum Kolorit doch für sehr viele Gegenstände höchst brauchbare Farben.

Umbra, gebrannte Umbra.

Mit Öl dunkelt Umbra so nach, dafs diese sonst so angenehme Farbe entschieden gar nicht verwendet werden sollte. Höchstens in ganz heller Mischung, wo also sehr wenig davon auf viel andere Farbe kommt, oder zu ganz leichten, hellen Antuschungen. Das gebrannte Umbra ist, wie alle gebrannten Farben, weniger bedenklich. Dagegen ist es viel zur Herstellung von Siccativen zu verwenden. Das beste Umbra ist das cyprische, welches gebrannt als eine sichere Farbe angesehen werden darf.

Gebrannte grüne Erde.

Eine schöne, dem Preufsischbraun sehr ähnliche Farbe. Die ungebrannte grüne Erde kann ja in Öl wegen ihres starken Nachdunkelns nicht gebraucht werden. Durch das Brennen aber ist sie, wie alle gebrannten Farben, brauchbar geworden.

Römischbraun, Florentiner Braun

sind cyansaure Kupferoxyde und deshalb am sichersten nur rein, nicht mit anderen Metall-Farben vermischt, besonders auf trockener Untermalung zu gebrauchen.

Van Dyk-Braun.

Das englische soll wesentlich aus kölnischer Erde, das französische aus gebrannter Umbra, das deutsche aus Kasseler Braun fabriziert werden. Die Eigentümlichkeiten dieser bereits besprochenen Farben werden daher auch bei diesem Braun, je nach dem Mafse, in welchem die eine oder die andere derselben dazu verwendet worden ist, hervortreten.

Brauner Lack, Laque Robert.

Wenn diese Lacke, wie es eigentlich sein soll, aus Krapp hergestellt sind, so sind sie, wie alle Krappfarben, ganz sicher. Dergleichen Farben mufs man nur aus bewährten und soliden Handlungen beziehen.

Braun, Gelbbraun, Orange, Orangebraun, Rotbraun, Kirschbraun-Oxyd.

Diese alle sind Eisenoxyde und deshalb ganz sichere Farben. Für den Anfänger sind alle diese Nüancen nicht notwendig, nur der schon vorgeschrittene Künstler, dessen Auge die feinsten Wirkungen der aus verschiedenen Farbestoffen entstandenen Töne empfinden und daher auch werwenden kann, hat einen Vorteil von der Anwendung dieser verschiedenen Farben.

§ 6. **Schwarz.**

Es werden hier viele Arten von Schwarz angeführt, welche alle für die Ölmalerei gut sind. Es liessen sich noch mehr anführen, denn fast alle Substanzen, die in Kohle verwandelt sind, können als Schwarz dienen. Es kommt nun darauf an, die Eigenschaften dieser verschiedenen Arten Schwarz kennen zu lernen, um sie gemäfs derselben zu verwenden. Einige sind nämlich undurchsichtig und daher deckend, andere durchsichtig. Der Ton ist bei den einen schwarz-bläulich und geht bei anderen Arten mehr ins rötliche, violettliche, braune, ist samtartig tief oder heller, schärfer oder milder, ein Schwarz trocknet leicht, das andere schwer u. dgl. m.

Für das Reiben der schwarzen Farben sei gleich hier bemerkt, dafs fast alle so leicht sind, dafs sie oben auf schwimmen, wenn man sie mit Wasser reiben will, sei es für den Gebrauch mit Gummiwasser oder um sie als trocknes Pulver aufzubewahren und dann bei Gelegenheit mit Öl anzureiben. Dies ist bei dem Farbenreiben sehr hinderlich. Durch folgendes einfache Mittel kann jener Übelstand vermieden werden. Ehe man Wasser hinzugiefst, mufs man das schwarze Pulver mit Weingeist anfeuchten, dann setzt es sich sogleich, und mischt sich leicht nach zwei oder drei Umläufen des Läufers oder durch den Spachtel; danach setzt

man das nötige Wasser hinzu, um es zu reiben, und es wird nicht mehr obenauf schwimmen. Obgleich viele dieser schwarzen Farben so fein sind, dafs es genügend erscheinen könnte, sie mit dem Spachtel anzureiben, so werden auch sie, wie alle Farben, durch ordentliches Reiben schöner.

28. Elfenbeinschwarz,

aus gebranntem Elfenbein oder Wallrofszähnen hergestellt,

ist ein sehr intensives reines Schwarz, eher von kaltem als warmem Ton, milde, geschmeidig und leicht zu verreiben. Man braucht es viel, denn es kann mit allen haltbaren Farben vermischt werden. Es trocknet nicht schnell, indessen doch viel schneller als das Beinschwarz, welches erst nach sehr langer Zeit trocken wird. Es ist unveränderlich und behält den durch Mischung mit Weifs hervorgebrachten Silberton stets unverändert bei. Mit Pariser Blau übergangen, erzielt es das tiefste Schwarz.

29. Kaffeeschwarz.

Dieses Schwarz ist wenig bekannt und gebraucht, obgleich es eine der besten schwarzen Farben ist, die man brauchen kann. Es ist milde und nicht fettig, leicht und aufserordentlich fein, selbst schon vor dem Abreiben, und giebt mit Weifs vermischt sehr bläuliche graue Töne; ist daher gut zu gebrauchen um Bläuliches zu untermalen und graugrüne Töne zu mischen. Es ist mit dem Läufer in zwei Touren gerieben, wogegen z. B. das Weinrebenschwarz dem Läufer widersteht und sich daher sehr unvollkommen und schwer zerreiben läfst. Auch trocknet das Kaffeeschwarz besser als das Weinrebenschwarz. Es ist kein tiefes Schwarz, das sich aber mit allen übrigen Farben vortrefflich verbindet.

30. Papierschwarz.

Dieses Schwarz ist von derselben Art wie das Weinrebenschwarz; zwar ist es viel leichter zu reiben, allein es bleibt eine beschwerliche Arbeit es herzustellen. Es ist ganz gut, wir haben aber auch sonst viele Arten von gutem Schwarz. Es ist sehr milde, hat einen schönen feinen Ton, der graubläulich ist. Mit Weifs oder gelben Farben vermischt kann man sich desselben in der Landschaft und sogar im Fleisch bedienen.

31. Korkschwarz.

Dieses Schwarz ist das leichteste, feinste und blaufarbigste unter allen. Es giebt in den Mischungen fast eben so feine Töne als das Ultramarin und dies will in der That viel sagen. Es ist so fein sogar vor dem Reiben, dafs man es fast gebrauchen könnte, wenn man es blofs mit dem Spachtel anmachte, wie auch das Kaffeeschwarz.

Das Korkschwarz ist übrigens eine körperliche Farbe und kein tiefes Samtschwarz. Zu einem intensiv tiefen Schwarz mufs man deshalb ein anderes Schwarz nehmen. Allein zu Mischungen besonders für Wäsche, Lüfte, Fernen und für die verschiedenen gebrochenen Töne bei der Anlage des Fleisches ist es vortrefflich.

32. Weinrebenschwarz.

Dieses Schwarz ist ganz gut und schön. Es ist ziemlich blaufarbig und überall anwendbar, kurz, man hätte wenig daran zu tadeln, wenn es nur nicht so schwer wäre, dasselbe fein gerieben zu erhalten.

33. Schwarz von Berliner Blau. Preufsischschwarz.

Man erhält dies schöne Schwarz, indem man gewöhnliches gutes Berliner Blau in einer eisernen Büchse brennt, die gut verschlossen ist. Das englische Berliner Blau liefert diese Farbe nicht. Es ist ein sehr intensives Schwarz, mild und samtartig, sehr angenehm zu verarbeiten und sehr leicht zu reiben. Seine ganz besonders hervorzuhebende Eigenschaft ist die, dafs es viel schneller trocknet, als alle übrigen schwarzen Farben; es ist auch ein bläuliches Schwarz und kann zu allem verwendet werden. Es ist fast gar nicht bekannt, und verdient doch sehr es zu sein.

34. Beinschwarz.

Dies Schwarz wird aus gebrannten Knochen gemacht, es geht ins rötlichbraune, ist durchsichtig und hat einen schönen Ton. Es ist zu bemerken, dafs es sehr schwer trocknet, wenn man nicht Trockenfirnis zusetzt. Der warme rötlich braune Ton, welcher es von jedem anderen Schwarz unterscheidet, würde wohl auch mit anderen Mitteln bei anderen durchsichtigen schwarzen Farben

hervorzubringen sein, schwerlich aber zu gleicher Zeit die Tiefe dieser Farbe.

35. **Kernschwarz,**

es ist ein wenig violettartig und wird aus Pfirsichkernen gemacht. Es ist ein gutes sehr körperliches Schwarz. Man gebraucht es häufig (früher besonders in Paris); den violetten Ton könnte man übrigens leicht jedem anderen reinen Schwarz geben, indem man Lack darunter mischt, welcher sogar dem Schwarz Intensität verleihen würde.

Noch sei bemerkt, dass von den verschiedenen Arten von Schwarz alle mit Ausnahme des Graphitschwarz und der Neutraltinte, aus schwarz gebrannten Substanzen oder Rufs bestehen. Die Substanz des Graphit ist durch den Namen bezeichnet, die Neutraltinte aus gerbsaurem Eisenoxyd hergestellt. Es genügt Elfenbeinschwarz, Beinschwarz und Korkschwarz zu haben. Ist man weit genug vorgeschritten, um die Feinheit der Töne je nach ihrer Eigentümlichkeit recht zu empfinden, so wird man auch die besondere Art jeder dieser schwarzen Farben schon nach den vorstehenden Angaben zu würdigen und auszuwählen wissen.

Im allgemeinen sei noch vom Kernschwarz, Papierschwarz, Weinrebenschwarz gesagt, dafs diese sich nicht nur in den Tuben leicht vom Öl trennen, sondern auch in der Malerei und alsdann einen stumpfen trüben Ton haben.

§. 7. Grün.

36. Grüner Lack (oder Scheele Grün), hell und dunkel.

Man hat mehrere grüne Lackfarben, sie sind aber alle zu verwerfen. Sie sind aus gelbem Lack, Berliner oder Pariser Blau, oder auch Indigo hergestellt. Der gelbe Lack aber besteht aus Wau (Gaude) oder aus dem gegohrenen und eingedickten Saft der Kreuzbeeren, also aus sehr vergänglichen Pflanzenstoffen und Thonerde, die sehr bald, auch mit Firnis aufgetragen, nur einen stumpfen grauen Ton zurücklassen.

Grüner Zinnober.

Es giebt gelbgrünen, hellgrünen und dunkelgrünen Zinnober; alle Arten sind von Berliner Blau oder auch Kobalt und den Chromgelben hergestellt, und diese Bestandteile sind nicht Zutrauen erweckend. Trotzdem werden diese sehr deckenden Farben vielfach und zwar nicht allein von Landschaftsmalern gebraucht. Öfters sind sie sehr nachgedunkelt, oft auch nicht. Jedenfalls sind es unsichere Farben, wenn auch die leichte oder gequälte Art der Behandlung so wie die mit ihnen vermischten Farben hierauf wesentlichen Einfluſs haben mögen.

Chromgrün, Chromoxyd.

Diese Farben sind aus chromsaurem Bleioxyd und schwefelsaurem Bleioxyd, mit Eisencyanverbindungen (Berliner, Pariser Blau) gemischt, hergestellt oder reines Chromoxyd. Was daher von dem Chromgelb gesagt ist, hat auch hierauf Anwendung.

Permanentgrün oder Chromoxydgrün,

hell, mittel und dunkel aus Chromoxyden (Chromoxyhydrat) hergestellt, von den Chemikern als unübertrefflich haltbare Farben gerühmt. Die Erfahrung ist bis jetzt diesem Lob nicht entgegen getreten, auch können sie mit allen Farben ohne Schaden verbunden werden. Sie verdanken diese Haltbarkeit wohl einer besonderen Art der Herstellung.

Mineralgrün.

Arsenigsaures Kupferoxyd. Steht für sich allein sehr gut, aber nicht in der Mischung mit vielen anderen Farben.

Deckgrün, Vert Paul Veronese, Schweinfurter Grün.

Diese Farben bestehen aus essigsaurem und arsenigsaurem Kupferoxyd. Die beiden ersten Farben sind vielfach von Malern angewendet worden, ja sogar je zuweilen Lieblingsfarben dieses oder jenes Malers gewesen. Nach kürzerer oder längerer Zeit sind sie von dem Gebrauch zurückgekommen, obgleich sich keine Ver-

änderungen gezeigt haben, die stärker wären, als die von vielen anderen Farben.

Jedenfalls sind sie mit Vorsicht zu gebrauchen, durch Firnisschichten zu isolieren, ehe man, wenn sie rein gebraucht sind, mit anderen ganz oder halb durchsichtigen, warmen Farben darüber lasieren kann. Durch Mischung sicherer Farben lassen sich dieselben Farbentöne herstellen, und es ist deshalb ratsam, die oben genannten Farben ganz von der Palette zu verbannen.

Grüne Erde, Veroneser grüne Erde,

es ist kieselsaures Eisenoxydul mit Kali und Magnesia; gebrannt giebt die grüne Erde eine sehr gute und sichere, lasierende Farbe, wie bereits angeführt ist. Die dunklere (böhmische Sorte) dunkelt entschieden nach; die helle (Veroneser) von angenehmen bläulich grünem Tone, und die hiergegen etwas dunklere (römische grüne Erde) sind haltbare Farben, doch müssen sie sorgfältig mit warmem Wasser, dem ein wenig Salzsäure zuzusetzen ist, ausgewaschen sein.

Sie können ohne Nachteil mit anderen sicheren Farben verbunden werden.

Kobaltgrün.

Von dieser Farbe werden vier Nummern verkauft, vom hellsten bis zum dunkeln gehend, die aus Zinkoxyd mit Kobaltoxyd bestehen. Sie haben sich als gute und sichere Farben erwiesen, deren Gebrauch aber doch im ganzen ein beschränkter geblieben ist, da sich der Ton und die Art dieser Farbe nicht oft verwenden läfst. Dazu kommt, dafs das Kobaltgrün bei weitem mehr als das Kobaltblau sich häufig vom Bindemittel (dem Öl) löst und gewissermafsen trocken auf der Malerei liegt, so dafs es, wenn auch nicht abgestäubt, doch leicht abgerieben werden kann.

Vert émeraude.

Dieses Grün ist ebenfalls ein Chromoxyd, nichts destoweniger wird diese Farbe als sehr solide und sicher gerühmt. Sie ist aber erst seit nicht langer Zeit in Gebrauch gekommen.

37. Grünspan.

Das in der Oxydation am meisten vorgeschrittene kaltgrüne Kupferoxyd: Grünspan, ist in der Farbe sicherer als das hellere, das mit Öl vermischt beim Trocknen sich jedenfalls verändern und bei der fortschreitenden Oxydation dunkler werden würde. Die Farbe ist aufserordentlich brillant, durchsichtig, wie kaum eine andere, aber immer nur allein als reine Lasur zu gebrauchen. Die Verschiedenheiten des Tons, den man herausbringen will, müssen durch den Ton der vollkommen fertigen Untermalung hervorgebracht werden, die immer viel heller, beziehentlich wärmer und stärker modellirt sein mufs als bei anderen Farben, damit durch den dunkelgrünen Überzug der Ton erreicht wird, den man haben will.

Von den alten Malern ist diese Farbe offenbar vielfach auch bei grofsen Gewändern benutzt worden. In unserer Zeit wird sie überall nur eine sparsame Verwendung finden, vielleicht nur dann, wenn es darauf ankommt, grüne Edelsteine in der ganzen Pracht ihrer Farbe zur Erscheinung zu bringen; denn so überaus brillante Farben lassen sich nicht leicht unserer Empfindung für Farbenharmonie anpassen. Das Grünspan läfst sich aber nur unter der genauen Beobachtung aller Vorschriften sowohl bei seiner Zubereitung als bei seinem Auftrag auf das Bild verwenden.

Hierfür ist Folgendes zu beobachten:

Mit einem Gemisch zur Hälfte aus Copaiva-Balsam, zur anderen aus Mastixfirnis mufs es, nachdem es auf das feinste pulverisiert ist, sehr schnell und ziemlich flüssig auf der Glasplatte gerieben werden. Danach mit einem, der Gröfse der damit zu überziehenden Fläche angemessenem grofsem, weichem Borstpinsel, dessen Haarspitzen sich im besten Zustand befinden, schnell über die damit zu überziehende Fläche verstrichen werden. Alles darf nur einmal vom Pinsel berührt werden, da eine zweite Berührung auf einer halb trockenen Fläche diese nur aufreifsen und uneben machen würde.

Wie schon oben bemerkt, mufs die Untermalung nach Helligkeit und Farbenton auf den dunkelgrünen Überzug berechnet sein. Ein doch erwünschter wärmerer Ton ist dann nur durch eine warme Lasur (etwa von Indischgelb) *über die Untermalung* zu ermöglichen. Das Grünspan kann nur auf vollkommen trockne Malereien aufgetragen werden, also bei einer darunter aufge-

tragenen Lasur in heifsesten Sommertagen etwa nach 2 Wochen, im Winter, wenn auch der Wärme des Feuers ausgesetzt, nach 2 oder 3 mal so langer Zeit [1]).

§ 8. Schlufsbemerkung zu dem Abschnitt über die Farben.

Es sind die sämtlichen Farben nach ihren Bestandteilen und ihrer Dauerhaftigkeit besprochen und so weit dies im allgemeinen und in einem Buche möglich ist, auch ihre Verwendung je nach ihren Eigenschaften oder nach der Art des Werkes. Die Angaben beruhen meistenteils auf vieljährigen Beobachtungen und sorgfältigen Versuchen, einige auf zuverlässigen Mitteilungen und können so auch dem schon vorgeschrittenen Künstler brauchbar und wertvoll sein. Besonders aber sollen sie dem Anfänger die mangelnde Kenntnis und Erfahrung ersetzen und zumal denen helfen, welche nicht Gelegenheit haben, sich von einem erfahrenen Künstler Rats zu erholen.

Für diese sei denn hier bemerkt, dafs viele oft ganz ähnlicher Farben doch gebraucht werden und hier angeführt ist, weil eine jede sowohl rein, namentlich aber gemischt, eine andere Färbung hat und anders wirkende Töne giebt. Aus deckenden Farben wirkt die ganz ähnliche, selbst gleiche Färbung anders, als die aus durchsichtigeren gemischte, die durch dicken Farbenauftrag anders, als die durch dünne Retusche oder durch Lasur hervorgebrachte, die aus brillanten und dann abgetönten Farben anders, als die aus milden Farben hergestellte u. s. w. Hier kann nur darauf aufmerksam gemacht werden. Wer genügendes Talent und eine feine Beobachtungsgabe hat, und beides gehört dazu, um ein guter Kolerist werden zu können, der wird das hier Angedeutete auch bald durch eigene Beobachtung bestätigt finden und gebrauchen lernen.

Das aber ist allen auf das entschiedenste anzuraten, dafs sie sich von Anfang an gewöhnen, alles was sie von farbiger Wirkung erreichen wollen, durch sichere und dauerhafte Farben hervorzu-

---

[1]) Aus all den angeführten Gründen ist diese Farbe von Anfängern gar nicht zu benutzen, sondern, wenn überhaupt, nur von Meistern.

bringen, — unbekannte und zweifelhafte Farben, wenn ihr Ton noch so erwünscht erscheint, nicht ohne vorangegangene Prüfung der Farben zu gebrauchen. Ihren Werken wird diese Gewohnheit zu gute kommen, wie der Mangel derselben so viele Gemälde des 17ten, 18ten und 19ten Jahrhunderts verdorben und oft ganz zu Grunde gerichtet hat.

Bei der Wahl der Farben, die man gebrauchen will, soll also ihre Dauerhaftigkeit, d. h. ihre Unveränderlichkeit mafsgebend sein. Diese aber wird beeinträchtigt:

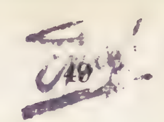
I. Durch Veränderung der Farben an und für sich, und zwar 1) durch mehr oder weniger schnelles Verblassen und Verschwinden, dem alle aus Pflanzenstoffen gezogene Farben und die aus der Cochenille gemachten Carminlacke unterworfen sind. Also alle gelben, gelbgrünen, gelbbraunen, gelbrötlichen Stiels de graine sind ganz und gar zu verwerfen. Dagegen sind ganz sicher alle Krapplacke und das Indischgelb.

2) Durch Nachdunkeln und Schwarzwerden. Und dies thun alle Farben, welche Bitumen (Erdpech) enthalten, also: Asphalt, Mumie, Kasseler Braun, Terra di Siena (vorzugsweise die ungebrannte), ungebrannte Umbra, dunkle grüne Erde und in etwas auch mitunter der nicht gut gereinigte Dunkel- und Goldocker. Ferner einige metallische Farben, wie Mineral- und Chromgelb u. a. m.

Von diesen Farben sind aber nur ungebrannte Umbra und die dunkle grüne Erde ganz von der Palette zu verbannen, wie auch das Mineralgelb, ungebrannte Terra di Siena nur mit gröfsster Vorsicht gebraucht werden. Die übrigen sind in der oben angegebenen Art und Weise sehr wohl zu gebrauchen.

Beide Arten der Veränderung liegen in den Farben selbst, wiederholen sich also immer, wo und wie sie auch gebraucht werden, da jedoch diese tiefen und durchsichtigen Farben, die nachdunkeln, ihrer Natur nach meistens nur dünn (lasierend) gebraucht werden, so sind sie, wie eben gesagt ist, nicht zu verwerfen.

3) durch die Veränderung bei ihrer Mischung mit anderen Farben. Hierher gehören die Chrome, die grünen



Zinnober, die Kupfer-, d. h. Grünspanfarben, Mineralgrün u. s. w. Die Erfahrungen verschiedener Künstler über einige dieser Farben weichen wohl nur deshalb von denen anderer ab, weil die Art der Anwendung das Übel mindern oder mehren kann. Denn es ist hierbei ein grofser Unterschied, ob dieselben Farben z. B. gemischt werden und sich in ihren kleinsten Teilen unendlich oft berühren oder nur übereinander gelegt werden. Die eigene, sorgsam prüfende, praktische Erfahrung mufs die wesentlichste Stütze für den Gebrauch solcher zweifelhaften Farben abgeben, wenn man nicht vorzieht, dieselben nach den gegebenen Mitteilungen lieber ganz zu verwerfen oder in der angegebenen Weise zu beschränken, und durch eine andere Verfahrungsweise sich daran zu gewöhnen mit unbedenklichen Farben dieselben Resultate zu erreichen. Mit ziemlicher Sicherheit kann man aber annehmen, dafs alle angeführten Veränderungen der Farben wesentlich innerhalb der nächsten fünf Jahre beginnen sich zu vollziehen.

Die Dauerhaftigkeit der Farben wird ferner beeinträchtigt:

II. Durch ungenügende Sorgsamkeit bei der Herstellung und Zubereitung der Farben. Zunächst ist für gute Bezugsquellen der Farben zu sorgen. Man mufs sicher sein, dafs ungehörige Mischungen, etwa von Chromgelb unter Neapelgelb oder lichten Ocker, von Zinnober unter rote Farben, um die Brillanz des Tons auf Kosten der Solidität dieser Farben zu steigern, nicht vorkommen. Chemisch und technisch müssen die Farben so gut und rein hergestellt werden wie möglich. Durch sorgfältiges Waschen und Schlemmen müssen die schädlichen Teile sonst guter Farben entfernt werden, wie z. B. die bituminösen Teile der Ocker, die übermäfsigen Salze und Säuren anderer, wie dies für das Neapelgelb als notwendig früher bemerkt ist. Beim Reiben müssen gute, nicht ranzige Fettteile enthaltende Öle angewandt werden, die Farbe aber mufs in gehöriger Dicke gerieben sein:

Nicht fein genug geriebene Farbe ist untauglich zum Malen, zu viel Öl aber, eben so wie schlechtes Öl (viel oder wenig) macht die Farbe immer nachdunkeln.

Da nun heutzutage wohl kaum irgend jemand sich seine Farben selber präparieren wird, so kommt es um so mehr darauf an, sie nur aus guten Fabriken zu beziehen. Diese aber müfsten

durch eine sorgsame Aufmerksamkeit, die sich ausschliefslich der Bereitung der Farben widmet, auch eigentlich bessere Resultate nach jeder Seite hin erreichen können, als die geteilte der Künstler. Die Billigkeit des Materials, wenn auch an und für sich sehr wünschenswert, darf doch niemals die Wahl der Farben bestimmen. Die Fähigkeit, dies zu beurteilen, kann aber immer nur durch eine genaue Kenntnis der Herstellungsart gefördert werden.

Es bedarf wohl kaum besonderer Erwähnung, dafs ein grofser Unterschied zwischen frisch geriebenen und in den Tüben alt oder wohl gar zäh gewordenen Farben stattfindet. Zäh gewordene Farben dürfen eigentlich niemals gebraucht werden, das Öl ist dann ranzig; sie trocknen wohl alle scheller, behalten aber lange etwas Klebriges und, so gebraucht, dunkeln selbst diejenigen Farben nach, welche es sonst ihrer Natur nach nicht thun.

Einen grofsen Einflufs auf die Dauerhaftigkeit der Farben hat ferner

III. Die Behandlung (die Technik) beim Malen selbst. Wenn Farbe gequält wird, d. h. wenn zu viel und zu lange in die schon zäh werdende Farbe hineingemalt wird, oder zu viele Versuche mit den verschiedenartigsten Farben in einander gemacht werden, um den gewünschten Ton hervorzubringen, wird die Malerei immer nachdunkeln, je nach dem Mafs und dem Umfange des hier gerügten Verfahrens, stärker und schwächer, im ganzen oder stellenweise.

Die Ölmalerei verlangt von fast allen Arten der Malerei die gewissenhafteste gleichmäfsigste Behandlungsweise. Die Freiheit, die sie beim Auftrag der Farben zu gestatten scheint, ist nur scheinbar, die Nachteile treten später immer und je länger um so stärker hervor. Wenigstens müssen alle Lichtpartieen gleicher Art, alle Halbtöne, alle Schattenpartieen von gleicher Stärke möglichst gleichmäfsig gedeckt werden, wenn sie auch späterhin ebenso wirken sollen. Sind die Farben zu willkürlich dick und dünn neben einander aufgetragen, so wird die Malerei im Verlauf der Zeit fleckig auftrocknen, die zu dünn gemalten Stellen werden etwas Körperloses bekommen. Auf einem hellen Untergrund wird später die dick aufgetragene dunklere Farbe dunkler, die dünn aufgetragene heller durch das Auftrocknen

erscheinen, als beide ursprünglich beim Malen erschienen waren. Achtsamkeit und Übung mufs diese sorgfältige technische Behandlung so zur Gewohnheit machen, dafs der Maler, ohne dadurch beengt zu werden, gerade durch dieselbe mit Freiheit seine Kunst ausüben kann.

Die Eigentümlichkeit der Ölfarben, die alle durch das Bindemittel des Öls je nach ihrer Natur eine gewisse Durchsichtigkeit erhalten, verlangt, wenn die Farben leuchtend wirken sollen, einen starken Auftrag deckender Farben; wenn sich aber ihre ganze, ihnen eigentümliche Schönheit entwickeln soll, auf einer helleren Unterlage ein mehr oder weniger dünnes Übergehen. Ein solches Verfahren befördert die Beständigkeit und Dauerhaftigkeit der Farben, während, wie soeben bemerkt worden ist, zu viele Versuche, um auf der Stelle den gewünschten Ton hervorzubringen, jedenfalls das Nachdunkeln mit veranlassen.

Verfahren, um unbekannte und zweifelhafte Farben zu prüfen.

Es ist anzuraten, die Masse neu auftauchender Lacke, rote, violette, braune, gelbe, grüne etc. mit Mifstrauen zu betrachten, bis genügende Versuche ihre Sicherheit dargethan haben. Vor solchen Versuchen ist es besser, sich mit den erprobt sicheren Farben der Palette zu begnügen, als dem Reiz zweifelhafter ungeprüfter Farben die Dauer von Kunstwerken preiszugeben.

Werden aber solche neue und zugleich wünschenswerte Farben uns aus Vertrauen erweckender Quelle dargeboten, so thut man doch wohl gut, Versuche damit anzustellen, durch welche man sich überzeugen kann, ob eine Farbe an und für sich nicht nur gut und dauerhaft ist, sondern was eben so wichtig ist, ob sie sich auch mit anderen Farben gut verträgt.

Zu diesem Zwecke mache man zwei Versuche, einen mit Gummiwasser, weil mit diesem die Sonne, Luft und das Licht viel schneller auf die Farbe wirken können, mithin weniger Zeit nötig ist, um die Beständigkeit der Farbe zu erproben. Einen anderen Versuch mit Öl. Ersteren auf einem Stückchen starken, guten, weifsen Cartonpapiers von etwa $^1/_2$ cm Breite und 2 cm Länge, letzteren auf grundiertem Maltuch von etwa doppelter Gröfse. Man setzt die Farbe stark und dick an einer Stelle auf und läfst sie dann allmählich durch immer dünner werdenden Auftrag verlaufen, so dafs der Anfang die Farbe

in ihrer vollen Kraft, das Ende sie fast verschwindend in den hellen Ton des Grundes zeigt.

Neben diesem ersten Versuch mit der Farbe allein, macht man Versuche, bei welchen die Farbe mit andern Farben gemischt ist, deren Vermischung mit der neuen Farbe besonders wünschenswert erscheint, vorzugsweise demnach mit Weifs, Ocker etc., und trägt diese in derselben Art auf. Auf jedem solchen Farbenstreifen des Versuchs schreibt man genau die Farben, mit welchen er gemacht ist, sowie die Zeit des Versuchs.

Jeder Versuch mufs in zwei Exemplaren gemacht werden. Das eine davon (in Gummiwasser sowohl, wie in Öl) setzt man der Luft, dem Licht, ja der Sonne aus, das andere Exemplar in Gummiwasser verschliefst man vollständig vor diesen Einflüssen, das in Öl nur vor dem direkten Licht.

Vergleicht man nach einiger Zeit die beiden Exemplare, das dem Licht ausgesetzte und das vor demselben verschlossene, so kann man jede etwaige Veränderung deutlich erkennen. Wenn bei den Versuchen mit Gummiwasser die Farbe sich drei bis sechs Monate, bei Öl $1\frac{1}{2}$ bis 2 Jahre unverändert erhalten hat, kann man sich derselben mit Sicherheit bedienen.

Im allgemeinen kann man als sicher annehmen, dafs, wenn sich die Farben eines Gemäldes vier bis fünf Jahre unverändert gehalten haben, sind Veränderungen, die von den Farben selbst herrühren, auch in Zukunft nicht zu befürchten. Nachdunkelnde Farben werden mit der Zeit allerdings immer schwärzer und auch wohl stumpfer und in einen blinden Ton sich verwandeln, letzteres um so mehr, je mehr das Öl schwindet. Je nach dem Zustand des Gemäldes wird dann entweder eine leichte Einreibung mit Copaivabalsam von der Rückseite der Leinwand her, oder Belebung des alten Firnis, oder auch nach Abnahme desselben ein neuer Firnis wenigstens die Trübung oder Stumpfheit des Tons aufheben.

Zweiter Abschnitt.

Von den Olen, welche zur Ölmalerei gebraucht werden.

§ 9. Vom Leinöl, Mohnöl und Nufsöl.

Die Farben, von denen bisher in so eingehender Weise gesprochen ist, sind in den verschiedenen Arten der Malerei fast immer dieselben. Die Eigentümlichkeit einer jeden dieser Arten der Malerei wird wesentlich durch das Bindemittel herbeigeführt, welches dieselbe gebraucht, um die Farbenteilchen festzuhalten, so wie sie der Künstler hingesetzt hat. In der Gouache- und Aquarellmalerei ist das Bindemittel das ganz geringe Quantum Gummi, in der Leimfarbe der Leim, in der Tempera die verschiedenen Arten vegetabilischen und tierischen Leims, in der Freskomalerei der Kalk oder eigentlich der über den Farben sich bildende Kalksinter. In der Ölmalerei sind es die trocknenden Öle, das Leinöl, das Mohnöl und auch das Nufsöl.

Diese Öle haben nämlich die Eigenschaft, an der Luft fest und trocken zu werden, aus dem flüssigen Zustand in eine durchsichtige, und feste Masse überzugehen, welche die Farben und die noch in den Ölen enthaltenen Fette einschliefst und bindet. Bei diesem Prozefs verändern sie weder ihr Volumen, noch ihre Durchsichtigkeit, sie machen die Farbenteilchen unverschiebbar fest und dann nicht mehr verwischbar durch Fette, Öle und Firnisse.

Während überall in den anderen Arten der Malerei die frisch aufgetragene, d. h. also nasse Farbe mehr oder weniger, aber immer wesentlich anders erscheint als die getrocknete Farbe, ist dies bei der Ölmalerei nicht der Fall. Die Farbenerscheinung ganz und das Volumen nahezu ganz sind vollkommen dieselben bei der nassen und der trocken gewordenen Ölfarbe. Diese Eigenschaft der trockenden Öle verleiht der Ölmalerei die ihr eigen-

tümliche Schönheit und den Vorzug, den sie vor den andern Malereien hat. Diese ihre Eigenschaft, dafs die Farben genau die selbe Erscheinung behalten, hat die Künstler erst in den Stand gesetzt, die Mannigfaltigkeit von Tönen, welche die Natur uns zeigt, nachzubilden und den Reichtum von Harmonieen und Stimmungen der Farbe, wie sie durch die verschiedenen Bedingungen der Beleuchtung hervorgebracht werden, in den Kunstwerken zur Erscheinung zu bringen. Auch die Widerstandsfähigkeit gegen schädliche Einflüsse von aussen und dadurch die Dauerhaftigkeit der Ölfarbe sind nicht zu unterschätzende Vorzüge.

Die trocknenden Öle haben aber diese für die Malerei unschätzbaren Eigenschaften durch das in ihnen enthaltene Linoleïn[1]). Von 100 Teilen Leinöl sind etwa:

10 Teile Myristin und Palmitin
10 Teile Elain
80 Teile Linoleïn.

100 Teile Mohnöl haben ungefähr:

25 Teile Myristin und Laurin
75 Teile Linoleïn.

100 Teile Nufsöl:

33 Teile Myristin und Laurin
67 Teile Linoleïn.

Von diesen Bestandteilen der Öle ist es allein das Linoleïn, welches sie zur Herstellung der Ölfarben geeignet macht. Reines Linoleïn herzustellen ist der Chemie bis jetzt nicht gelungen[2]).

---

[1]) Der berühmte Gelehrte und Chemiker M. v. Pettenkofer hat durch seine Untersuchungen dies festgestellt und in seinem Buche: Über Ölfarbe veröffentlicht. Nach diesen seinen Angaben sind die hier nachfolgenden wiedergegeben.

[2]) Vor mehreren Jahren hat die Firma P. J. Ulrich, Wien I, Himmelpfort G. No. 22 bekannt gemacht, dafs sie das reine Linoleïn aus dem Leinöl durch Beseitigung aller an der Luft nicht eintrocknender, fettiger Bestandteile durch chemisches Verfahren frei von diesen herstelle. Dies Linoleïn sei nur lösbar in Äther und ätherischen Ölen, nicht in Alkohol, enthalte kein fettsaures Fett mehr, verbrenne ohne einen Rückstand zu lassen.

Wenn wirklich diese Erfindung gemacht ist, so würde das von unberechenbarem Vorteil für die Ölmalerei werden können, denn alle nachteiligen Wirkungen des Öls rühren eben von den hier ausgeschiedenen Bestandteilen her. In wissenschaftlichen, chemischen Mitteilungen ist bis jetzt nichts von dieser neuen Erfindung bekannt gegeben.

Von diesen Ölen ist das Leinöl gelblicher und schneller trocknender als das Mohnöl. Seiner bedient man sich vorzugsweise zur Herstellung der Ölfarben und nach den Untersuchungen v. Pettenkofer's mit Recht, weil es eben das meiste Linoleïn enthält. Bei den schnell trocknenden Farben, dem Weifs, dem Neapelgelb etc., auch bei den kalten Farben, welche durch die, wenn auch geringe Färbung des Leinöls im Ton leiden könnten, ferner in der warmen Jahreszeit überhaupt, gebraucht man wohl lieber das langsamer trocknende Mohnöl, das von ungefärbter Durchsichtigkeit ist. Dieses Öl trocknet zwar weniger schnell als das Leinöl, geht aber (rein) viel schneller in einen zähen und dicklichen Zustand über, was nicht wünschenswert und nicht vorteilhaft ist. Das Nufsöls wird sehr wenig gebraucht.

Alles Öl, zumal das gewöhnliche Mohnöl, ist in einer gläsernen Flasche aufzubewahren und dem Tageslicht, nicht aber der Sonne auszusetzen, denn das Tageslicht bleicht die Öle und die Firnisse, der direkte Sonnenschein aber macht die Öle dick und zähe. Besonders wird das Mohnöl leicht zu dick, dann ist es nur so zu verwenden, wie in dem sechsten Abschnitt gezeigt werden wird.

Die verschiedenen Farben bedürfen bei ihrer Herstellung für die Ölmalerei einer sehr verschiedenen Menge von Öl. Der Augenschein und die Erfahrung haben bestimmt, wie viel Öl für die verschiedenen Farben zu der notwendigen Konsistenz derselben gehört. Es ergeben sich dabei die gröfsten Verschiedenheiten. So bedürfen z. B.[1]):

100	Gewichtsteile	Kremser Weifs	10—12	Gewichtsteile	Öl.
„	„	Zinkweifs	14	„	„
„	„	Chromgrün	15	„	„
„	„	Chromoxydgrün	40—80	„	„
„	„	Neapelgelb	18	„	„
„	„	Chromgelb	19	„	„
„	„	Zinnober	15—25	„	„
„	„	Eisenoxyd	31	„	„
„	„	Kadmium	40	„	„
„	„	Dunkler Krapplack wohl	200	„	„

[1]) Nach den Angaben des Farbenfabrikanten Herrn Wurm in München. Siehe: Über Ölfarbe von M. v. Pettenkofer.

100 Gewichtsteile	Ultramarin	40—50	Gewichtsteile	Öl.
„ „	Goldocker	66—70	„	„
„ „	Lichter Ocker	60—70	„	„
„ „	Kasseler Braun	75	„	„
„ „	echte Umbra	80	„	„
„ „	Grüne Erde	80—100	„	„
„ „	Pariser Blau	90—106	„	„
„ „	Gebrannte grüne Erde	112	„	„
„ „	Berliner Blau	112	„	„
„ „	Elfenbeinschwarz	100	„	„
„ „	Beinschwarz	90—112	„	„
„ „	Kobaltblau	100—125	„	„
„ „	Florentiner Braun	150	„	„
„ „	Gebrannte Terra di Siena	150—181	„	„
„ „	Ungebrannte Terra di Siena	240	„	„

Den Zusatz von Öl zu den Farben betreffend, ist noch zu bemerken, dafs einige Farben (z. B. Umbra, Kasseler Braun, Indischgelb, Terra di Siena u. a. m.) beim Beginn des Reibens eine bei weitem gröfsere Menge Öl zu gebrauchen scheinen, als sie wirklich brauchen. Setzte man der Farbe mehr Öl zu, so würde sie zu dünn werden und man würde, um der Farbe die notwendige Konsistenz zu geben, trockenes Farbenpulver zusetzen müssen.

Ein wissenschaftlicher Grund für diese Verschiedenheiten ist bis jetzt nicht gefunden, da weder die spezifische Schwere, noch sonst eine Eigenschaft der Farben hierfür sich als mafsgebend herausgestellt hat. Nur dies läfst sich dazu bemerken, dafs meist die Farben, welche wenig Öl bedürfen, auch deckender Natur diejenigen, welche viel Öl gebrauchen, durchsichtige Lasurfarben sind. Ferner bleiben die mit wenig Öl hergestellten Farben zwar nicht immer, aber doch meist unverändert und sind am wenigsten geneigt, Risse und Sprünge zu bekommen, während die mit vielem Öl hergestellten Farben durchschnittlich geneigt sind nachzudunkeln, die einen weniger, die andern mehr.

Es ist nun zwar von der notwendigen Menge von Öl für eine jede Farbe nicht möglich damit sie gut zubereitet sei und die für sie nötige Masse von Bindemittel habe, irgend etwas zu kürzen, aber eben so notwendig ist, sich zu hüten, mehr Öl dazu zu gebrauchen, als unbedingt erforderlich ist. Durch zu viel Öl wird stets das Nachdunkeln, Springen und Reifsen der Farben befördert, aufserdem stellt sich noch später ein anderer Nachteil ein. Denn wie schon oben bemerkt ist, erleidet zwar weder das Volumen noch die Farbenerscheinung durch das Trocknen irgend eine Veränderung, aber im Laufe der Zeit lockert sich doch der Zusammenhang der kleinsten Teilchen des Öls, das dann undurchsichtig und stumpf erscheint, da überall die Luft in diese unsichtbaren Trennungen eingedrungen ist und dadurch die Farben ganz blafs, farblos und stumpf erscheinen. Immer neue Überzüge von Firnis werden dann nötig, der alte Firnis mufs abgenommen werden und dies ist für die gute Erhaltung der Bilder stets eine bedenkliche Sache.

Wie also die Öle die Grundursache der eigentümlichen Schönheit der Ölmalerei sind, so ist zu viel Öl, sei es von Anfang an in die Farben genommen, sei es späterhin als Trockenöl, Verdünnungsmittel, Retuschierfirnis etc. hinzugefügt, als ein schlimmster und gefährlichster Feind derselben zu vermeiden.

Es kann nicht oft, nicht dringend genug davor gewarnt werden, dafs Anfänger sich nicht daran gewöhnen möchten, den augenblicklichen Reiz, welchen die Farben in gewisser Beziehung durch einen gröfseren Zusatz von Öl erhalten, die Dauerhaftigkeit der Gemälde und die Stetigkeit des Aussehens derselben aufzuopfern. Ist dies einmal Gewohnheit und der Anfänger ein ordentlicher Künstler geworden, so wird er sich nicht mehr von dieser Gewohnheit freimachen können, weil es dann immer einen gröfseren Reiz für ihn haben wird, die von ihm beabsichtigte Wirkung so schnell wie möglich zur vollen Erscheinung zu bringen. Gewöhnt er sich von Anfang an auch an die Dauerhaftigkeit seiner Werke zu denken, so lernt er, wie durch eine vielleicht etwas mühevollere oder kunstvollere Behandlung der Farbe dieselben Wirkungen zu erreichen sind.

Das gereinigte Terpentinöl, Terpentinessenz, gereinigtes Steinöl, werden nicht unmittelbar zu der Ölmalerei gebraucht, nicht also zum Anmachen der Ölfarben, wohl aber braucht man diese Öle, um für den augenblicklichen Gebrauch die Ölfarbe zu verdünnen, wenn dies die darzustellenden Gegenstände wünschenswert erscheinen lassen. Sehr bald verflüchtigen sich diese Öle, ebenso wie das Lavendelöl, welches einige Maler zu demselben Zweck benutzten. Jene ersteren sind jedoch hierbei vorzuziehen; immer werden sie nur mit dem Pinsel der Farbe beigemischt.

§ 10. Vom Trockenöl (Huile grasse, fettes Öl)[1] oder Leinölfirnis, dessen Verfertigung und Gebrauch. Vom Siccativ de Courtray, Siccativ de Harlem und anderen Trockenmitteln.

Rezept zur Verfertigung des Trockenöls.

„Man thue in einen ganz neuen und glasierten Topf 17 Gramm „Silberglätte, 17 Gramm gebranntes Bleiweifs, 17 Gramm Umbra, „17 Gramm Talk oder Marienglas, im ganzen also auf 500 Gramm „Leinöl 68 Gramm von diesen Ingredienzien. Diese Mischung läfst „man bei einem gelinden und gleichmäfsigen Feuer kochen, damit „das Öl nicht schwarz werde. Wenn es aufwallt, mufs man es ab-„schäumen. Fängt der Schaum an nachzulassen und wird er braun, „so hat das Öl genug gekocht, und ist vom Fett befreit. Die In-„gredienzien, die alsdann zum Teil ganz verändert sind, lassen einen „Bodensatz zurück, in welchem sich eine Portion der schleimig-„fetten Materie des Öls befindet, die sich mit den Ingredienzien „zu einer Art Pflaster vereinigt hat. Dieses so zubereitete und

---

[1]) Nur uneigentlich kann dieses Trockenöl, dessen Zubereitung jetzt folgt, fettes Öl genannt werden; es ist im Gegenteil entfettet, und erhält dadurch die Fähigkeit, selbst schnell zu trocknen, und allen Farben, welche damit angemacht werden, diese Eigenschaft mitzuteilen. Trockenöl ist daher die richtigere Bezeichnung dieses Öls. Es erscheint eigentümlich zäh, viel brauner und dicker als das gewöhnliche Leinöl und Mohnöl*), daher wahrscheinlich die Benennung: Fettes Öl.

*) Die französische Bezeichnung für Mohnöl: Huile d'oeilette bedeutet nicht Nelkenöl; dies oeilette ist nur durch Korruption aus oliette (olivette) entstanden, eine Bezeichnung des Mohns in einigen Gegenden Frankreichs, wo der Mohn besonders kultiviert wird.

„von allem Fett befreite Öl läſst man ruhig stehen, es wird „während der Zeit der Ruhe immer klarer und so wird es zum „Gebrauch aufbewahrt; je älter es wird, desto besser ist es“.

Dies Trockenöl ist, wenn es gut gemacht ist, dergestalt trocknend, daſs sich, wenn man die Flasche ohne Pfropfen stehen läſst, nach ein paar Stunden auf der Oberfläche eine starke Haut bildet, wenn auch die Luft nur durch den engen Hals der Flasche Zutritt hatte. Man muſs also diesen Firnis beständig zugestopft und an einem kühlen, vor der Sonne geschützten Ort aufbewahren.

Mischt man das Trockenöl mit dem Spachtel unter die Farben, so lassen sich nach Verlauf von zwei oder drei Stunden diese nicht mehr behandeln und sind unbrauchbar. Trockenöl setzt man den Tönen, welche man mit dem Spachtel mischt, nur bei Lasuren, wegen der gleichmäſsigen Verteilung des Ols unter die Farbenmasse sogleich zu; oder wenn man überhaupt das Trocknen beschleunigen will, um schneller übermalen zu können, und dies immer nur bei dunklen Farben, immer auch nur wenig, höchstens ein Achtel der Farbe; dies bringt sie schnell genug zum Trocknen.

Der Asphalt ist die einzige Farbe, welche nur mit Trockenöl allein angemacht und verarbeitet werden kann, sonst würde er gar nicht trocknen, deshalb soll diese Farbe auch nur zu dünnen Lasuren benutzt werden. Zu allen übrigen Farben muſs man nur so viel hinzuthun, als eben hinreichend ist, um das Trocknen zu befördern. Bei gemischten Tönen (und besonders bei den Fleischfarben), muſs man unter die tieferen braunen Farben, welche schwer trocknen, nur mit dem Pinsel etwas Trockenöl im Augenblick des Gebrauchs mischen. Ehe man das Trockenöl mit dem Pinsel nimmt, muſs man vorher die Farbe damit genommen und an eine andere Stelle der Palette gesetzt haben, nicht aber mit dem Trockenöl in die Häufchen der Farben fahren, die dann nicht lange brauchbar bleiben.

Es ist allgemeiner Gebrauch, etwas Trockenöl in einem blechernen Näpfchen zu haben, das am Rande der Palette durch eine Feder fest sitzt. Dies ist bei groſsen Bildern praktisch. Da es am Boden weiter, oben viel enger ist, läuft man nicht Gefahr, Öl zu verschütten, wenn man die Palette nachlässig hält, zumal dies Näpfchen ein paar Centimeter hoch ist. In dem weiſsen

Blech trocknet aber das Öl schnell und wird sehr zähe, auch bleibt das Öl nicht rein, da man doch immer einen Pinsel hineintaucht, der mehr oder weniger voll Farbe ist. Besser ist ein Näpfchen von Glas oder Porzellan, in das man hineinsehen kann. Mit einer Einfassung von Blech darum kann man es auch an den Rand der Palette befestigen, wenn man es sich nicht sonst bequem zur Hand stellen kann.

Für kleine Gemälde ist ein kleines flaches Näpfchen von Glas, Porzellan oder Elfenbein vorzuziehen, um es leichter reinigen und das Trockenöl öfters wechseln zu können, wenn es anfängt dick zu werden. Dieses kleine Näpfchen befestigt man über dem Loche der Palette, durch das man den Daumen steckt. Hier ist es nicht hinderlich und doch bequem, um das Öl mit dem Pinsel zu fassen. Man befestigt es mit einem kleinen Kügelchen von weichem Wachs. [1])

Alle Farben, welche einen Zusatz von Trockenöl erfordern, mufs man mit so wenig Öl als möglich reiben, sie werden sonst zu flüssig und trocknen dann doch wieder schwerer.

Wie man überhaupt nicht mehr Öl gebrauchen soll, als durchaus notwendig ist, so besonders nicht das Trockenöl. Wenn davon viel und dick aufgetragen ist, so kann es gar nicht von Grund aus trocknen, weil die Oberfläche sehr schnell trocknet und dann das Trocknen des darunter Befindlichen verhindert. Daher kommt es, dafs mit Trockenöl dick gemalte Stellen lange Zeit weich und beweglich unter der trockenen Oberfläche bleiben. Im Winter mufs man ein wenig mehr von dem Trockenöl zu den schwarzen und Lackfarben zusetzen, als im Sommer. Durchschnittlich genügt eine sehr kleine Menge zur Beförderung des Trocknens. Lasuren erfordern etwas mehr. Zur Untermalung nimmt man es nur, wenn man möglichst bald wieder darüber zu malen wünscht; dann ist aber notwendig, nur verhältnismäfsig gleichmäfsig dünn damit zu malen.

Der achte Teil Trockenöl, im Verhältnis zu der Farbe, welche

---

[1]) Gelbes Wachs mit Baumöl über der Flamme eines Lichts in einem Kartenblatt geschmolzen und, wenn das Ganze flüssig ist, mit etwas Zinnober vermischt, giebt ein weiches Wachs, durch welches das Näpfchen genügend auf der Palette befestigt und eben so leicht davon entfernt werden kann.

man gerade zum Malen verwendet, ist im allgemeinen hinreichend, um bald genug in einer Untermalung die Schattentöne und Drucker des Fleisches trocken zu machen. Je kleiner also die Menge Farbe ist, die zum Auftrag kommen soll, um so viel geringer mufs auch wiederum der Zusatz von Trockenöl sein. Zu den schwer trocknenden Farben, Lack, Schwarz etc. mufs man allerdings etwas mehr Trockenöl nehmen. Anfänger brauchen indessen immer gern zu viel davon, deshalb kann nicht genug angeraten werden, sparsam damit zu sein und es behutsam anzuwenden.

Niemals mufs man Trockenöl zu Weifs, Neapelgelb oder irgend einer andern Farbe zusetzen, die leicht ohne dieses Mittel trocknet, niemals daher zu den hellen und brillanten Fleischtönen, auch nicht zur Wäsche oder zu Gewändern von kalter und heller Farbe. Niemals darf man es zu Fleischfarben, wohl aber kann man es zu fleischfarbenen Gewändern gebrauchen. Werden diese später mit einem Lack lasiert, so mufs man es gebrauchen. Bei der Untermalung reicht das zu den Tönen gebrauchte Weifs als Trockenmittel aus.

Zu Lasuren für sehr frische, kühle Färbungen wie z. B. für helles Blau, Lila, rötliches Blaugrau, helles Blaugrün etc. wird man sich besser des gebleichten Mohnöls bedienen. Dieses Öl trocknet viel rascher als das gewöhnliche Mohnöl, ist zwar etwas zähe, auch mufs die ganze Masse der Farbe, die zur Lasur dienen soll, mit diesem gebleichten Öl allein angemacht sein, dann aber wird der Ton der Lasur derselbe bleiben, und ziemlich gut trocknen, wenn auch nicht so schnell als mit Trockenöl, das aber natürlicher Weise den Ton etwas bräunlichgelb färben würde. Lüfte und Fernen würden durch Trockenöl unnötiger Weise verdorben werden, da das hierzu gebrauchte Weifs, zumal, wenn es mit Kobalt oder mit Berliner Blau gemischt wird, schon überaus schnell trocknet.

Ohne Zusatz von Firnis trocknet der reine, unvermischte Zinnober schwer, aber nur wenn er rein und mit anderen schwer trocknenden Farben vermischt ist. Mit Weifs gemischt ist der Firnis überflüssig. Wird der Zinnober ganz rein gebraucht (ein sehr seltener Fall), dann mufs man ihn nur mit reinem gebleichten

Mohnöl, nicht mit gewöhnlichem Mohnöl, anmachen, wie vorher bemerkt ist. Dagegen kann man, besonders im Winter, bei dunklen Färbungen, welche aus schwer trocknenden Farben gemischt sind, zu diesen Tönen schon etwas Trockenöl zusetzen, auch wenn zu den Lichttönen Weifs mitgebraucht ist.

Nach einiger Übung lehrt dann die Erfahrung schon, zu welchen Farben, wann, ob viel oder sehr wenig Trockenöl hinzuzusetzen ist. Unter allen Umständen aber ist es besser, zu wenig davon zu nehmen, als zu viel.

In dem Verzeichnis der Farben endlich übersieht man leicht, zu welchen Farben etwas Firnis erforderlich ist, wenn man sie ohne Weifs oder ohne eine andere Farbe gebraucht, die zum Trocknen beiträgt. Dort hat man auch gesehen, dafs die Smalte und der Kobalt ebenfalls gute Trockenmittel sind.

Statt dieses oder in ähnlicher Weise hergestellten Trockenöls braucht man vorzugsweise das Siccativ de Courtray und das Siccativ de Harlem, welches man überall in den Farbenhandlungen fertig vorfindet.

Das *Siccativ de Courtray* besteht aus einem der trocknenden Öle, gewöhnlich Leinöl, welches mit Braunstein, etwas Bleiglätte und Mennig dick zusammengekocht wird; diese Art Pflaster wird dann mit Terpentin aufgelöst und verdünnt. Das *Siccativ de Harlem* wird ebenfalls aus den trocknenden Ölen und einem Zusatz von Harzen, meist Kopal, oft aber aus Kopaivabalsam, und dies würde das Bessere sein, hergestellt.

Über den Gebrauch derselben ist dasselbe zu sagen, was vorher vom Trockenöl bemerkt worden ist. Man soll die Benutzung dieser Mittel auf das notwendigste Mafs beschränken, sowohl beim augenblicklichen Gebrauch, damit die Farbe nicht zu schnell trocken wird, als auch wegen der Zukunft, damit die Gemälde nicht nachdunkeln oder gar Risse in der Farbe entstehen. Aus den oben angegebenen Bestandteilen der beiden Sikkative ergiebt sich, dafs es im ganzen richtiger sein wird, das Siccativ de Courtray bei Untermalungen zu gebrauchen, das Siccativ de Harlem dagegen nur bei Übermalung und dem Fertigmachen.

In gewisser Beziehung sind zu den Trockenmitteln auch die verschiedenen Arten von *Malbutter* und namentlich *Robersons Medium* zu rechnen, die meist aus Harzen und den trocknenden Ölen hergestellt werden. Ihre Wirkung ist, in Bezug auf Trocknen, bei weitem nicht so stark, wie die der vorher besprochen Trocken mittel. Man gebraucht sie eben sowohl zum Anwischen auf Untermalungen und mischt sie auch unmittelbar unter die Farbe, wenn man entweder dünn malen oder den Prozefs des Trocknens beschleunigen will. Sie geben der Farbe eine gewisse Geschmeidigkeit für die Behandlung und erhöhen auch den Reiz aller Farben nach der Seite der Durchsichtigkeit, für den Augenblick wenigstens. Aber für die Erhaltung der Gemälde sind sie alle in verschiedenen Beziehungen schädlich. Beim Anwischen darf nicht mehr davon auf der Malerei bleiben, als dafs man eben fühlen kann, die Farbe sei nicht ganz trocken, den Überschufs reibt man besser mit Seidenpapier ab. Man mufs festhalten, dafs es am vorteilhaftesten für die Gemälde ist, Trockenmittel gar nicht zu gebrauchen, wenn aber doch dann in so geringem Mafse, als irgend möglich. Denn die trocknenden Öle, welche die Ölmalerei so dauernd machen, verbinden sich nicht so vollständig mit einer bereits getrockneten, darunter befindlichen Ölfarbe, wenn andere Substanzen, die nicht gleichmäfsig fest werden und durchsichtig bleiben, dazwischen liegen. Dies ist vorzugsweise den Anfängern einzuschärfen, die zu glauben scheinen, die Geheimnisse der Technik lägen in dem Gebrauch solcher Mittel.

§ 11. Gebleichtes Mohnöl und verschiedene andere Malmittel.

Um das gebleichte Mohnöl zu bereiten, nehme man nach Verhältnis der Menge des Öls, das man bleichen will, eine oder mehrere Flaschen von weifsem Glas. Weifses Glas mufs es sein, um die Wirkung des Lichts nicht zu beeinträchtigen und um die Fortschritte der Herstellung durch das Glas deutlich zu erkennen. Man giefse einen Teil Mohnöl, kalt und so frisch geprefst als man

es bekommen kann; (älter als zwei, höchstens vier Monate darf es nicht sein), in die Flaschen. Über dieses Öl giefse man zwei Teile reines destilliertes Wasser. Über dem Öl und Wasser müssen einige Centimeter leer bleiben, damit man die Mischung von Zeit zu Zeit umschütteln kann. Die Mischung rüttele und schüttele man, nachdem man einen Pfropfen aufgesetzt hat, so stark wie möglich. Darnach nehme man den Pfropfen wieder ab und lasse alles ruhig stehen, mache jedoch von starkem Papier, das mit Stecknadeln vielfach durchlöchert ist, eine Art Decke über die Öffnung darüber und setze dann die Flasche der Luft, dem Tageslicht und besonders der Sonne aus. Alle zwei oder drei Stunden wird wieder einmal geschüttelt, besonders in den ersten sechs oder acht Tagen. Das Öl schwimmt immer bald wieder oben, aber das Wasser hat es gewaschen und gereinigt und alle fettigen, schleimigen Teile, die es trüben, und das schnelle Trocknen verhindern, von ihm getrennt. Diese schleimige Substanz trennt sich nach und nach in einigen ruhigen Stunden, und setzt sich zwischen Wasser und Öl in der Gestalt einer wolkigen, weifslichen Masse, die man täglich wenigstens einmal vor dem Umschütteln wegnehmen mufs. Dies mufs vermittelst eines kleinen reinen Quirls von weifsem Holze geschickt gemacht werden. Dann schüttet man das Öl in eine andere Flasche, worin sich schon neues, reines, destilliertes Wasser befindet, und wiederholt dies in dem ersten Monat der Behandlung alle zwei, drei Tage. In der schönen Jahreszeit geht die Sache besser und schneller, weil das helle Tageslicht und besonders die Sonne zur Läuterung und Abklärung der Öle mächtig mitwirken. Zwei oder drei Monate hin durch schüttelt man die Flasche täglich mehrmals. Je öfter, desto besser; je mehr man auf diese Art das Öl wäscht, desto mehr wird es an Weifse, Schönheit und Fähigkeit zu trocknen gewinnen.

Wenn sich zwischen dem Wasser und Öl keine Unreinigkeiten mehr sammeln, läfst man Alles im Schatten, aber der Luft ausgesetzt, ruhig stehen, mit durchlöchertem Papier bedeckt um die Einwirkung der Luft zu befördern, ohne dafs Staub eindringen kann. Noch weiter der Sonne ausgesetzt, würde das Öl zu zäh werden. Das Wasser, welches sich unter dem Öl befindet, verdirbt nicht, indem das darüber schwimmende Öl es gegen die Luft ab-

schliefst, und eben dieses Wasser verhindert, dafs das Öl nicht trocknet und zu dick wird.

Ein anderes helles Öl.

Viele Maler brauchen als ein gut trocknendes Öl auch Nufsöl, das frisch, hell und nicht warm geprefst ist. Es wird aus demselben auf folgende Art ein ziemlich weifses und gut trocknendes Öl verfertigt. Ungefähr 250 Gramm frisch geprefstes Nufsöl, das nicht warm, sondern kalt geprefst sein mufs, werden in einem Glase etwa eine Stunde lang im Wasserbade, d. h. in siedendem Wasser gekocht. So verdickt, trocknet es sehr gut; aber es ist nicht so rein und weifs, als das im Wafser gewaschene Öl, indessen kann man es sehr schnell zubereiten und sich desselben im Notfall bedienen. Bei Retuschierung grofser Gemälde ist es übrigens sehr gut zu gebrauchen, weil bei diesen eine kleine Verschiedenheit in den übermalten Stellen nicht bemerkbar ist, da man grofse Werke nur aus der Entfernung betrachtet.

Gebrauch des weifsen Öls.

Es kommt oft vor, dafs man einige kleine Teile in einem Gemälde, das sonst fertig ist, retuschieren mufs, etwa im Fleisch, in der Wäsche, in den Lüften oder in anderen Partieen, die im vollen Lichte sind und eine grofse Reinheit des Tons erfordern. Um nun den Ton oder die Färbung dieser Partieen abzuändern, kann man gewöhnliches Öl zum Anwischen derselben nicht gebrauchen, weil Flecke entstehen würden, wenn man stellenweis übermalte. Alles, aber also nicht nur die kleine Stelle, die man anders haben will, sondern auch das, was man nicht zu ändern wünscht, zu übermalen, ist aber auch bedenklich, denn man gerät dabei in Gefahr eine Sache zu verderben, mit welcher man im ganzen zufrieden sein konnte, und dies wegen einer unbedeutenden, vielleicht nicht einmal wesentlichen Verbesserung.

Das weifse Öl hat sich allezeit bewährt, niemals, selbst nach mehreren Jahren ist auf irgend einer mit ihm einzeln übermalten Partie der geringste Fleck zu bemerken gewesen, obgleich sich die Stellen häufig in den brillantesten und lichtesten Partieen des Fleisches und der Wäsche befanden.

Man nehme einen sehr kleinen Tropfen weifses Öl und breite ihn sanft mit den Fingerspitzen auf der Stelle aus, die man retuschieren will, so, dafs auf der Stelle, welche ganz trocken sein mufs, nur so wenig als möglich ist, — nur so viel, als nötig, um nicht auf ganz Trockenem zu übermalen. Das Überflüssige nimmt man sanft mit einem Stückchen Seidenpapier ab, nicht aber mit Leinwand, die auf der beölten Partie Fäserchen zurücklassen könnte.

Auf diese leicht geölte Vorbereitung kann man die beabsichtigte Veränderung im Ton der Farbe oder in der Form vornehmen, eben so leicht und bequem, als wenn die darunter befindliche Farbe noch ganz frisch wäre.

Man kann den Farbenton verändern und stimmen, allein man mufs sich bemühen, die Farbe rings nach den Endigungen der Retusche dünner werden und sich allmählich verlieren zu lassen, derart, dafs fast gar keine neue Farbe an den Rändern ist, an die nicht mit Farbe übergangenen Teile des Gemäldes angrenzen. Niemals bediene man sich hierzu des gewöhnlichen Trockenöls, weder im Fleisch, noch auch in anderen lichten Gegenständen; man würde gar bald das Nachdunkeln der retuschierten Partie gewahr werden.

Gewöhnliches Trockenöl darf man nur in vollkommen dunklen Stellen, die fast niemals zu dunkel sein können, wie z. B. die starken Schatten einer schwarzen, dunkelblauen oder braunen Kleidung, in dunkeln Haaren, zu ein Paar Druckern in der Pupille des Auges etc., gebrauchen.

Das gebleichte Öl läfst sich nicht so angenehm behandeln, als das gewöhnliche Mohnöl; es ist immer etwas zähe, wenn auch nicht in zu hohem Grade, wenn man nicht etwa die Farbe damit angemacht hat, sondern es blofs dazu gebraucht, die Bildfläche mit ihm anzuwischen und geschmeidiger zu machen, wie eben beschrieben ist.

Dieses Öl ist allen Salben, welche unter dem Namen „Malbutter“ bekannt sind, weit vorzuziehen, denn diese enthalten fast immer etwas Bleizucker, der sehr schädlich ist.

Das Spiek- und Lavendelöl, deren sich einige Künstler zu dergleichen Retuschen auch bedienen und die beide sich leicht ver-

flüchtigen, sind zu verwerfen. Diese Öle verdunsten und trocknen zu rasch, so daſs der Künstler nicht Zeit behält, seine Arbeit gut zu vollenden; besonders aber sind sie zu verwerfen, weil sie, wie auch Terpentin, dennoch mit der Zeit dunkler werden. Indessen kann man diese Öle gut gebrauchen, um mit der Spitze eines feinen Pinsels einzelne zarte Striche zu machen, wie beim Tauwerk der Schiffe und bei ähnlichen Gegenständen.

Das gebleichte Öl darf nur in dem Augenblick des Gebrauchs herausgenommen werden. Wenn man zuviel von ihm über dem Wasser abhebt, auf dem es sich flüssig und frisch erhält, so läſst sich schlecht malen, weil es sehr bald zu zäh wird. Man muſs sich auch, nachdem man mit dem Öl angewischt hat, beim Malen beeilen und nicht eher aufhören, als bis man vollständig fertig ist. Ratsam bleibt immer, die Verbesserung und Veränderung bis zu den wirklichen Grenzen einer Partie auszudehnen.

Lucanus Retuschierfirnis

dient dazu, die Stellen, welche man retuschieren will, anzuwischen. Er besteht aus Dammarharz und Mohnölfirnis, welcher eben dies gebleichte und dick gewordene, schnell trocknende Mohnöl ist. Man reibt damit die Stellen, welche man übergehen will, in derselben Weise wie beim gebleichten Mohnöl angegeben ist, so dünn wie möglich an und vertreibt ihn noch ein klein wenig über die Grenzen des Stückes, welches man retuschieren will. Diese Anreibung ermöglicht dann einen recht dünnen Auftrag der Farben, sie erleichtert die Verbindung mit den angrenzenden Partieen und hat dann auch noch den Vorteil, daſs die übergangenen Partieen weniger leicht einschlagen, d. h. blind in der Farbe erscheinen. Dieser Firnis ist ein gutes und unschädliches Mittel, aber man beachte wohl, daſs er so dünn wie möglich aufgetragen werden muſs. Man gebraucht ihn und die folgenden Malmittel nicht nur beim Retuschieren einzelner Stellen in gröſseren Partien, sondern auch vorzugsweise, wenn man ganze Partieen sehr leicht mit dünnen Farbenauftrag übergehen oder lasiren will.

Der Kopaivabalsam.

Der Kopaivabalsam ist ein natürlicher, langsam trocknender Harzfirnis, der aus ziemlich gleichen Teilen ätherischen Öls und Harz besteht. Die dünnflüssigere Sorte desselben (Para) besteht aus fast gleichen Teilen Harz und ätherischem Öl, die dickflüssigere (Maracaibo) enthält mehr Harz und weniger ätherisches Öl [1]). Es ist eine besondere Eigentümlichkeit des Kopaivabalsams, dafs seine ätherischen Öle sehr langsam und schwer verdunsten, während sonst bei den ätherischen Ölen, dem Terpentin etc. das Entgegengesetzte der Fall ist. Der Gebrauch dieses Kopaivabalsams ist für die Ölmalerei ganz unschädlich und von allen Verdünnungs- und Anreibemitteln das vorzüglichste und am meisten anzuratende. Er macht die Farben weder nachdunkeln noch reifsen und das Anwischen der Malerei mit demselben ist, sowohl für eine Übermalung, wie auch für eine Retusche oder Lasur gleich gut. Auch er soll nur so dünn aufgerieben gebraucht werden, dafs die betreffenden Stellen nur eben nicht trocken sind, ferner ist zu beachten, dafs er langsamer trocknet und deshalb mufs zu schwer trocknenden Farben etwas mehr Trockenfirnis genommen werden, als bei den übrigen Retuschiermitteln.

Der Kopaivabalsam ist auch der wesentliche Bestandteil einer Anzahl von Malmitteln, die bei Übermalungen und vorzüglich bei Retuschen und Lasuren mit dem Pinsel in sehr geringer Quantität zu den Farben hinzugesetzt werden, um diese geschmeidiger zu machen und ihnen, selbst dicker aufgetragen, einen stärkeren Glanz und eine erhöhte Durchsichtigkeit zu geben. Hat man die Untermalung mit dem einen der Malmittel angerieben, so erhalten hierdurch alle darauf getragenen Farben einen fast gleichmäfsigen Anteil. Alle Malmittel, bei denen Kopaivabalsam der wesentlichste Bestandteil ist, gehören zu den unschädlichsten, wie z. B.

Kopaivabalsam und Wachs. 3 Teile Kopaivabalsam und ein Teil weifses Wachs zusammengeschmolzen, wenn das Mittel mehr Konsistenz haben soll, oder 5 Teile Kopaivabalsam und

---

[1]) Wer sich weiter hierüber unterrichten will, sehe in Max von Pettenkofer: Über Ölfarbe, S. 27.

ein Teil weifses Wachs desgl., wenn es etwas flüssiger sein soll. In ersterer Zusammensetzung mit dem Spachtel zu den Farben gemischt, natürlich in sehr geringer Menge macht es die Behandlung der Farben, namentlich der durchsichtigen angenehmer, bei stärkerem Auftrag leichter und verleiht allen Farben einen gewissen milden Schmelz.

Die Verbindung derselben Ingredienzien erlangt man auch in folgender Weise. Zu 14 Gewichtsteilen (z. B. 140 Gramm) Kopaivabalsam nimmt man 1 Gewichtsteil (10 Gramm) weifses Wachs, welches vorher in 5 Gewichtsteilen (50 Gramm) rektifiziertem Terpentin aufgelöst ist. Man löst erst das in kleine Stückchen geschnittene Wachs in dem Terpentin auf, welcher Prozefs durch häufiges Umschütteln sehr befördert werden kann. Sind keine schwimmende Stückchen Wachs mehr zu bemerken, so vollendet man die Verschmelzung durch Erwärmung in der Sonne oder im Ofen. Die noch warme Auflösung schüttelt man mit dem Kopaivabalsam zusammen durch ein dünnes seidenes Tuch, welches dann alle die kleinen Stückchen Wachs, die nicht ganz aufgelöst sind, zurückhält.

Das Schoenfeld'sche Malmittel.

Dies von der Farbenhandlung von Dr. Schoenfeld in Düsseldorf aus Mastix, Kopal, Kopaivabalsam und Öl hergestellte „Neue Malmittel" kann nächst dem reinen Kopaivabalsam empfohlen werden; zum Anwischen in der eben auch mehrmals besprochenen, vorsichtigen Weise für Übermalung, Retusche, Lasur oder auch nur, um eingeschlagene, daher grau erscheinende Stellen wieder ordentlich sehen zu können, ingleichen zum Verdünnen der Farbe, wo dies bei Lasuren wünschenswert erscheint. Immer aber, bei jeder Art des Gebrauchs ist von diesem Malmittel so wenig als möglich zu nehmen. In angewischten Partieen des Bildes kann man, wie beim gebleichten Mohnöl, auch einzelne Stellen übergehen, mit all der früher bereits angeratenen Vorsicht. Wie beim reinen Kopaivabalsam mufs zu schwer trocknenden Farben ebenfalls ein ganz wenig Sikkativ zugesetzt werden.

Bei frisch gemalten Bildern kann man dies Malmittel mit einem kleinen Tröpfchen Sikkativ als provisorischen Firnis, um

die eingeschlagenen Stellen wieder sichtbar zu machen, in ganz dünner Anreibung verwenden, was auch eine gute Zeit vorhält. Nur hüte man sich mehr als einen kleinen Tropfen Sikkativ zuzusetzen, das Bild dunkelt sonst sehr nach.

Ein dem vorigen gleich gutes und beim Malen ganz gleichartig zu gebrauchendes Malmittel kann man sich selbst bereiten. Man nimmt zu 5 Teilen Öl und 2 Teilen Mastix, d. h. also, den Teil 15 Gramm gerechnet, zu 75 Gramm Öl und 30 Gramm Mastix (Körner), venetianischen Terpentin in einer ungefähr drei Erbsen entsprechenden Menge. Dies läſst man bei gelindem Feuer oder im Wasserbad zergehen, rührt es dabei um, bis es vollkommen zu einer Masse gemischt worden ist und kann es dann wie das vorher besprochene Malmittel gebrauchen, namentlich, um einzelne Stellen in gröſseren Partien damit zu übergehen.

Kopal.

Der Kopal ist als Firnis für Ölbilder verderblich, weil er sich, wenn er trüb und stumpf geworden, nicht oder nur in gewaltsamster Weise herunter nehmen läſst. Er wird durch Hitze in Mohnöl, Leinöl oder gekochtem Leinöl aufgelöst. Das eine oder andere nimmt man, je nachdem man langsameres oder schnelleres Trocknen wünscht. Nimmt man 1 Teil zu 10 Teilen Terpentin, so kann man dieses Malmittel wie die vorigen gebrauchen. Jenen ist aber im allgemeinen der Vorzug zu geben, weil beim Kopal zwar die einzelne übermalte oder retuschierte Stelle nicht hervortritt, aber die ganze angeriebene Partie ein wenig nachdunkelt.

Makarts Sikkativ und Malöl.

Unter diesem Namen empfiehlt die Firma P. J. Ulrich, Wien I, das von ihr auf chemischem Wege hergestellte, reine Linoleïn. Indem auf die Bemerkungen in Anmerkung 2, S. 54 verwiesen wird, ist hinzuzufügen, daſs es für den Gebrauch meist mit Terpentingeist verdünnt werden muſs, und da es gleich dem Trockenöl ein starkes Sikkativ ist, um langsamer zu trocknen, einen Zusatz von einigen Tropfen Kopaivaäther erhalten muſs.

Anfängern ist der Gebrauch aller solcher Mittel entschieden abzuraten, da sie nicht verstehen Maſs zu halten, und weil, um ein gutes Werk herzustellen, ihre ganze angestrengte Aufmerksamkeit unverkürzt auf das Malen allein gerichtet sein muſs. Aber nicht nur den Anfängern ist der Gebrauch aller dieser Mittel abzuraten, sondern auch allen Künstlern. Denn überall wiederholt sich, daſs die damit aufgetragene Farbe an der Oberfläche und unter derselben verschiedenartig trocknet. Dies verschiedenartige Trocknen bringt immer eine gewisse Bewegung der einzelnen Teile unter einander hervor, und es liegt auf der Hand, daſs dies der Dauerhaftigkeit der Gemälde schädlich ist. Deshalb ist die Warnung: alle diese Mittel in so geringem Maſs, wie nur möglich anzuwenden, nicht ernsthaft genug einzuschärfen und nicht gewissenhaft genug zu befolgen.

Dritter Abschnitt.

Das Schlemmen der rohen Farben.

---

§ 12. Die Ocker.

Jeder Ocker, besonders lichter, gelber und roter, enthält viele Steine und Unreinigkeiten, deshalb mufs er vor dem Reiben geschlemmt, d. h. mit Hülfe des Wassers von den Unreinigkeiten befreit werden.

Farbenfabrikanten schlemmen die Farben meist centnerweise in grofsen hölzernen Kasten oder Fässern. An diesen sind in verschiedener Höhe zwei Hähne angebracht, der eine dient zum Ablauf des oberen Wassers, auf welchem alle leichten Körper schwimmen, der andere, tiefer angebrachte dient zur Absonderung der guten Farbe von dem Bodensatz, in dem sich Steine und andere schwere Körper befinden. Hier wird natürlich nur das Schlemmnn für den Bedarf einer einzelnen Person beschrieben werden.

Man nehme nur Ocker, der möglichst rein, ohne Steinadern und schön gelb oder rot ist. Dieser Ocker, in starkes Papier eingewickelt, wird auf einen Tisch gelegt, mit einigen Schlägen in Stücke geschlagen, dann mittelst eines Rollholzes so lange zerdrückt, bis er zu einem groben Pulver, etwa wie feiner Sand, zermalmt ist. Hierauf wird die Papierhülle abgenommen, ein Teil des Pulvers auf dem Reibstein ausgebreitet, und mit einer gewöhnlichen Flasche statt des hölzernen Rollholzes noch feiner zerdrückt und von allen sichtbaren Unreinigkeiten und Steinchen befreit.

Hierauf nehme man drei gewöhnliche grofse aber glasierte, möglichst neue, keinesfalls von Fett berührte Schüsseln, die eine Tülle, um Wasser ablaufen lassen zu können, haben müssen, von ungefähr 40 cm Durchmesser und etwa 15 cm Tiefe, schütte in die gröfste derselben den pulvrisirten Ocker, auf denselben etwa die 3 bis 4fache Menge weiches Wasser. Mit einem kleinen reinlichen Stocke rührt man dann etwa eine Minute lang die ganze Farbenmasse durcheinander, um alles auszusondern, was oben schwimmen kann, läfst hierauf die Farbe ruhig stehen, bis sie sich wieder ganz gesetzt hat und das

darüber stehende Wasser wieder klar erscheint. Alsdann giefst man dies mit allem darauf Schwimmenden behutsam ab, jedoch ohne Farbe mitlaufen zu lassen, denn gerade die oberste ist die beste. Wird man noch zu grofse Stücke Ocker gewahr, so zerquetsche man sie in der Schüssel mit dem Ende des Rollholzes. Dieses erste Schlemmen wiederholt man zwei bis drei mal, bis die Oberfläche des Wassers ganz rein bleibt, was nach 8 bis 12 Minuten der Fall sein wird. Hierauf rührt man die Farbe mit frischem und möglichst vielem Wasser von neuem sehr stark und lebhaft um. Während alle Farbe im Wasser gleichsam schwebend ist, giefst man das Ganze rasch in die zweite Schüssel, ausgenommen den Satz, welcher das Gröbste nebst den Steinen enthält. In die erste Schüssel schüttet man wieder frisches Wasser, rührt den Bodensatz von neuem, und giefst das Wasser, ehe es sich abklärt, in die dritte Schüssel, jedoch mit Vorsicht, damit der Bodensatz mit der guten Farbe nicht zugleich abfliefst. Hierauf giefst man aus der zweiten Schüssel das Wasser, welches inzwischen klar geworden ist, ohne die Farbe mitzunehmen, auf den alten Satz der ersten Schüssel ab, und wiederholt vier bis fünf mal nach und nach diese Operation, bis auf dem Boden der ersten Schüssel blofs ein grober Niederschlag von Sand und Steinen zurückbleibt.

Dann läfst man die Schüsseln ruhig stehen, bis aller Ocker sich gesetzt hat, und das Wasser darüber ganz klar ist. Nachdem der steinige Bodensatz weggeworfen und die Schüsseln äufserst sorgfältig ausgewaschen sind, giefst man alle gute Farbe in die erste reine leere Schüssel. Wenn diese aber nicht grofs genug sein würde, um alles von den beiden anderen aufzunehmen, so giefst man von diesen, ohne Farbe zu verlieren, so viel Wasser ab, bis die erste Schüssel das ganze fassen kann. Dort wird es nun mit dem kleinen Stocke nochmals umgerührt, wonach die wenigen noch etwa übrig gebliebenen kleinen Steinchen sich zu Boden setzen, dann läfst man das Ganze so lange ruhen, bis das Wasser wieder vollkommen klar wird.

Hierauf giefst man sehr behutsam alles Wasser ab, aber hält sogleich an, wenn die Oberfläche der feinsten Farbe mit dem Wasser fortschwimmen will. Nach einiger Ruhe pumpt man mit einer kleinen Spritze und zuletzt mit dem Heber das noch übrig gebliebene klare Wasser behutsam ab. Alsdann ist die Farbe sehr gut geschlemmt, und darf nicht mehr in Bewegung gesetzt werden. Man läfst jetzt die Farbe, gegen Staub verwahrt, an der Sonne oder an einem warmen Ofen trocken werden. Ist keine Feuchtigkeit mehr darin, so wird sie Risse bekommen und bersten, wie fettes Erdreich im Sommer.

Man nimmt nun vorsichtig die einzelnen Stücke heraus, ohne sie aber zu zerbrechen, schabt das Unterste an ihnen mit einem Messer

ab, um noch die kleinen feinsten Steinchen, die wegen ihrer spezifischen Schwere zuerst auf den Grund fallen mufsten, abzunehmen und wegzuwerfen.

Wenn diese Arbeiten, die nicht viel Zeit wegnehmen, beendigt sind, so ist die Farbe rein und zum Abreiben fertig. Vollkommen ausgetrocknet verwahrt man sie in einer Büchse oder Flasche bis zum Gebrauch. Vor dem Anreiben mit Öl reibt man die Farbe erst mit Wasser ab, sie wird dann besser und reibt sich geschwinder. Es versteht sich, dafs die Farbe alsdann nicht eher mit Öl gerieben werden kann, als nachdem sie in Häufchen gut ausgetrocknet ist.

Auf diese Art schlemmt man die Ocker und alle Erdfarben, welche Unreinigkeiten oder Steine mit sich führen, vorzugsweise also den hellgelben Nr. 4 und den hellroten Nr. 7.

Der dunkle Ocker Nr. 5 und der braunrote Nr. 8 sind selten unrein, noch weniger die Terra die Siena, die Kölner und Kasseler Erde. Letztere bedürfen des Schlemmens fast niemals, man mufs jedoch nachsehen, ob sie fremde Teile mit sich führen, und dann ist überall das Schlemmen ratsam.

Aufser den angeführten kommen andere Farben für das Schlemmen nicht in Betracht, nur das Neapelgelb ist manchmal mit Unreinigkeiten vermischt. Man untersuche es genau und schlemme es, wenn es nötig ist, sonst reinige man es nur wie oben S. 13 angegeben ist.

Zum Gebrauch mufs man Ocker von rein gelber oder roter Farbe, der im Bruch lebhaft gefärbt ist, wählen; der beste ist sanft und seifenartig anzufühlen.

Vierter Abschnitt.

Vom Farbenreiben und den dazu notwendigen Instrumenten.

Man mufs zwei Reibsteine oder Glasplatten, zwei Läufer und zwei Spachtel, je einen grofsen und einen kleinen haben. Überdies ist ein wohlbefestigter Tisch erforderlich, welcher den starken Bewegungen beim Reiben Widerstand leisten kann.

§ 13. Die Reibsteine und Läufer.

Je gröfser der Stein ist, um so besser für die Arbeit. Circa 70 cm im Quadrat ist eine passende Gröfse. Da aber harte, hierzu geeignete Steine, wie Porphyr, Achat etc., sehr selten und teuer sind, so kann man an ihrer Stelle Glastafeln von ungefähr 1 cm Dicke nehmen.

Das Glas ist viel härter als der gröfste Teil der gewöhnlich zum Reiben verwendeten Steine, als Lithographiersteine und Marmor. Selbst wenn sich Teilchen abnutzen sollten, so wird das so unbeträchtlich sein, dafs es keine Beachtung verdient. Überdies hat Glas, in ganz feines Pulver verwandelt, weder Farbe noch Konsistenz; es ist trocken ein weifses, befeuchtet ein durchsichtiges Pulver, das in die Farbe gemischt, selbst in Masse fast gar keinen Schaden thut, es würde wie Kobalt das Trocknen befördern.

Die kleine Glasplatte dient zum Abreiben kleiner Portionen Farbe mit dem kleinen Läufer, um mit einigen Umgängen des Läufers pulverisierte Farben mit Öl anzureiben, die man anmacht, wenn man sie eben gebrauchen will. Die kleine Glastafel mufs ungefähr 33 cm im Quadrat haben und braucht nicht so dick als die grofse zu sein [1].

---

[1]) Zum Reiben auf der kleinen Glasplatte, selbst zum Mischen der Töne für die Palette auf derselben, ist ein vollkommen gerader und fester Tisch, der mit Flanell, dann mit Wachsleinwand überzogen ist, wünschenswert. Auf einem solchen liegt die Glastafel gerade und fest auf, und von etwa verschüttetem Öl oder Wasser aber läfst sich das Wachstuch leicht reinigen.

Die Läufer.

Der grofse Läufer mufs an seiner Basis, d. h. an der Stelle, mit welcher die Farbe zerquetscht und gerieben wird, 9 bis 12 cm im Durchmesser haben und von einem härteren und festeren Material sein als das Glas, am besten also von Porphyr, Achat oder auch von hartem Biskuit-Porzellan, welches ebenfalls von sehr grofser Härte ist.

Immer aber ist erforderlich, 1) dafs er unten gut abgedreht ist; 2) dafs er rings um den unteren Rand eine abgerundete, polierte Kante hat; 3) dafs die Fläche, mit welcher die Farbe zerquetscht und gerieben wird, matt und unpoliert, wie die Glasplatte, ist. Das erste ist notwendig, um gut mit dem Spachtel daran hantieren zu können. Das zweite, um der Farbe Zugang unter den Läufer zu verschaffen, da eine scharfe Kante fest aufsitzen, die Bewegung hindern würde; poliert mufs die Kante sein, damit die sich daran hängende Farbe leicht wieder davon lösen läfst.

Da aber der Porphyr kostbar ist, so macht man dergleichen Läufer nicht aus einem Stück, sondern begnügt sich mit einer guten Basis von Porphyr, etwa 2 cm stark, welche man an einen Griff von hartem Stein festkittet [1]).

Der kleine Läufer etwa 5 cm im Durchmesser an der Basis, 10 bis 15 cm hoch, ist aus einem Stück von Porphyr, Achat, Biskuit-

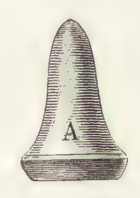
Ohne Unterlage verursacht die Bewegung und der Druck mit dem Läufer, dafs die Glastafel sich hin und her bewegt, wodurch Kraft und Zeit verloren geht. Etwas Wasser zwischen der Wachsleinwand und der unteren Fläche des Glases macht dies sich gewissermafsen am Wachstuch fest saugen, so dafs die Glastafel fest und unbeweglich darauf bleibt. Will man sie wieder losmachen, so mufs man eine dünne Messerklinge oder etwa einen Spachtel zwischen das Glas und die Leinwand einschieben.

[1]) Um eine Basis von Porphyr oder Achat an den Handgriff eines Läufers festzukitten, bedient man sich eines fetten Kittes oder eines guten Cements von fein pulverisiertem Ziegelstein mit reinem Bleiweifs gemischt, das Ganze dann mit gekochtem Leinöl oder Trockenfirnis angemacht. Dieser Cement mufs fast die Konsistenz des Glaserkitts haben.

Man erwärmt langsam und bei sehr schwachem Feuer beide Stücke, wenn man sich des fetten Kitts bedient, den man in einer Kasserolle oder in einem eisernen Löffel auf dem Feuer schmelzen läfst. Mit diesem heifsen Kitt reichlich bestrichen fügt man beide erwärmten Stücke an einander und achtet darauf, dafs sie durchweg, zumal aber in der Mitte, fest an einander geprefst sind. Zuletzt wird mit einem ziemlich heifsen Messer der überflüssige Cement an dem Rand der Fugen hinweggenommen und geglättet.

Bei dem kalt angewendeten Cement braucht man die Stücke nicht warm zu machen, pafst und prefst sie eben so sorgfältig aufeinander, mufs sie aber dann drei oder vier Tage ruhen lassen, bis der Cement sich erhärtet hat.

Porzellan, meistenteils von Glas hergestellt, und sind an ihn dieselben, für das Reiben der Farbe notwendigen Forderungen zu stellen, wie an den grofsen Läufer.



Wenn man sich auch ausschliefslich der schon ganz fertigen Farben in Tüben bedient, so ist doch allezeit eine kleine Glasplatte und ein kleiner Läufer notwendig, denn man mufs sich doch öfters einige Farben zubereiten, die in besonderer Weise gebraucht werden [1]).

Die Form des grofsen Läufers ist entweder konisch, kegelartig, wie die nebenstehende Figur A zeigt — und dies ist die gebräuchlichste, oder mit einer Art Krücke als Handhabe versehen, auf die man sich mit beiden Händen stützen und aufdrücken kann, wie Figur B. Erstere, 16 bis 20 cm hoch, wird mit beiden Händen von oben nach unten umfafst, so dafs das obere Ende aus den Händen hervorsteht und kann deshalb nicht schwanken; dafür kann man bei der zweiten mehr Kraft anwenden, indem zugleich die Schwere des Oberkörpers darauf lastet. Einige Einschnitte in beiden Handhaben verhindern das Glitschen derselben in den Händen.

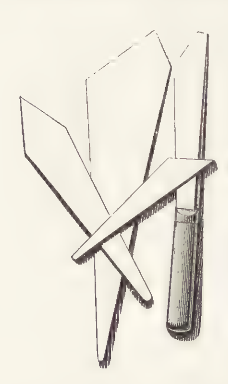


§ 14. Der Spachtel

ist eine Art Messer von Horn, ganz aus einem Stück, und wird in den verschiedensten Gröfsen gebraucht. Er ist schmal zulaufend, während die untere Seite, welche die Farbe aufzunehmen hat, breit ist und hat bei einer Länge von etwa 21 bis 24 cm unten eine Breite von vielleicht 4 bis 5 cm. Am oberen Ende ist er ungefähr 6 mm dick, von da nach dem andern Ende nimmt die Stärke ab und ist zuletzt so dünn wie ein Kartenblatt. Diese untere Seite mufs scharf

[1]) Um das Unterteil des Läufers vollständig zu ebnen, schleift man es mit Schmirgel, wenn der Läufer von hartem Biskuit (Porzellan) oder Stein ist. Der gläserne Läufer wird mit sehr gleichförmig durchgesiebtem Sand geschliffen. Auf ein gut zugerichtetes Brett von 2 cm Stärke breitet man in genügender Menge wiederholt eines von diesen Pulvern, mit etwas Öl angefeuchtet, aus und fährt darüber mit dem Läufer stark hin und her, wie wenn man Farbe reiben wollte, immer bemüht, ihn ganz gerade zu halten und dies so lange, bis man gewifs ist, dafs der Läufer überall gleich vollkommen eben ist. Zu dieser Operation ist ein Brett besser, als irgend etwas anderes, weil das weichere Holz dem harten Pulver verstattet, sich festzusetzen, wodurch sich ein hartes, gleichmäfsiges Korn, wie eine Feile, bildet. Läufer von Porzellan oder Glas kauft man wohl immer fertig zugerichtet. Durch die vorangegangenen Erklärungen ist man in den Stand gesetzt zu erkennen, ob sie gut und brauchbar sind oder nicht.

und schräg abgeschnitten sein. Will man einen blos zugeschnittenen Spachtel sich selbst zurichten, so gebraucht man erst die Feile, schabt ihn dann mit Glas zurecht oder schleift ihn mit Sandstein und Öl. Mit Öl, weil Wasser das Horn leicht krumm zieht. Gute Spachtel, welche die Farbe rein aufnehmen, sind eine grofse Annehmlickeit. Je kleiner der Spachtel ist, um so dünner und biegsamer mufs er sein, immer aber noch so stark, die Farbe zu zerdrücken. Dergleichen kleinere hat man auch von Elfenbein. Stählerne Spachtel, auch Palettmesser genannt, müssen eigentlich nur zum Reinigen der Palete benutzt werden, denn viele Farben verändern sich durch die Berührung mit dem Stahl, Neapelgelb z. B. wird entschieden grünlich dadurch. Man thut wohl, mindestens zwei Spachtel, einen gröfseren und einen kleineren zu haben.



§ 15. Verfahren, die Farben mit Wasser abzureiben.

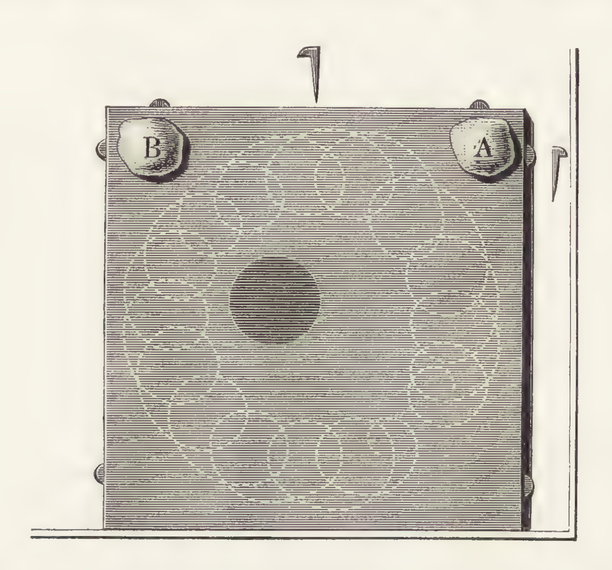
Um so gut und gleichförmig als möglich zu reiben, mufs man nur eine kleine Quantität auf einmal auf den Stein bringen. Auf einen Reibstein von der vorher angegebenen Gröfse bringe man nur eine etwa der Gröfse einer Walnufs entsprechende Farbenmenge, wenn man in Öl, und etwas mehr, wenn man in Wasser reibt.

Eine viel gröfsere Menge auf einmal genommen, erschwert die Arbeit und verschlechtert die Farbe. Eine gar zu kleine Menge von Farbe hat aber auch den Nachteil, dafs die Farbe durch das Reiben, besonders mit Wasser, schmutzig wird. Man mufs die Farbe in der Konsistens eines dicken Rahms erhalten, und deshalb weder zu viel noch zu wenig Wasser dazu nehmen. Sieht man, dafs sie zu dick wird, so setzt man etwas Wasser hinzu, aber niemals zu viel auf einmal.

Die Bewegung, welche man bei dem Reiben in Wasser dem Läufer zu geben hat, mufs der Art sein, dafs alle Farbe der Mitte des Steins gedrängt zu wird. Daher führt man ihn, rechts unten anfangend, in fortlaufenden Kreisbewegungen, die immer um den halben Durchmesser des Läufers vorrücken, in einem grofsen Kreise um den Stein herum, bis man wieder zum Anfangspunkt gelangt ist. Rechts aufwärts drückt man nicht stark auf, damit die Farbe unter den Läufer fliefsen kann, von oben links herum nach sich zu macht man die Bewegung geschwinder und drückt stark auf. Immer haben die Ecken und in der Mitte eine Stelle, etwa von der Gröfse der Basis des Läufers, unberührt zu bleiben. Auf diese Art macht man fünf oder sechs Touren auf dem Stein, und läfst den Läufer mit Übergehung der

Ecken in einem grofsen Zirkel, in dem Viereck der Glastafel, in Kreisen umherlaufen.

Wenn fast alle Farbe der Mitte zugedrängt ist, hebt man den Läufer vom Glase ab, indem man ihn seitwärts biegt. Nachdem Luft zwischen Farbe und Läufer eingedrungen ist, läfst er sich auch ohne Schwierigkeit abheben. In dieser schiefen Lage, also blofs mit der abgerundeten Kante aufliegend, dreht man den Läufer um sich selbst, um die am Rande angesetzte Farbe an eine von Farbe reinen Stelle der Platte abzustreifen. Bei Reinigung des Randes des Läufers wechselt man allmählich die Stelle, indem man ihn immer näher an



sich zieht, damit das, was schon abgesetzt ist, sich nicht von neuem anlegen kann. Danach nimmt man mit dem Spachtel die Farbe ab, die sich oberhalb der Kante desselben angehängt hat, setzt hierzu den Läufer an einer reinen Stelle der Platte wieder auf seine Basis, und dreht ihn um sich selbst herum, indem man den Spachtel schräg an den Läufer hält. So wird der Läufer von der anklebenden Farbe befreit und so ist auch die ganze Masse der Farbe im Mittelpunkt des Glases beisammen. Hierauf breitet man die Farbe ein wenig aus und reibt in der vorher beschriebenen Weise von neuem weiter.

Die Farbe unterhält man beständig ungefähr in eben dem Grade der Flüssigkeit, wie etwa starker Rahm, bis sie hinlänglich gerieben zu sein scheint. Alsdann thut man kein Wasser mehr hinzu, sondern reibt so lange, bis die Farbe so dick wird, dafs man sie wie Pomade abheben kann. Dann wird sie mit dem Spachtel zusammengehäuft,

auf Papier in Häufchen gesetzt, und an der Sonne oder am Ofen, vor Staub bewahrt, getrocknet.

Ob die Farbe genug gerieben, erkennt man daran, wenn sie im flüssigen Zustande (in der Konsistenz eines dicken Rahms) unter dem Läufer nicht mehr knirscht, sondern dieser, obgleich man darauf drückt, darüber wie über Stärkekleister weggleitet. Wenn die Farbe zu dieser Probe zu trocken und dick ist, so erscheint sie immer besser gerieben und viel weicher zu sein, als mit der gehörigen Quantität Wasser. Die Farbe ist daher zu diesem Zweck mit Wasser zu tränken, so wie sie zu dick befunden wird und kann dies mit dem Spachtel oder mit einem kleinen Kaffeelöffel geschehen. Man hebt aber die Farbe mit dem Spachtel rings vom Stein und vom Läufer nur selten auf, und je seltener, desto besser.

Diese ausführliche Auseinandersetzung ist auch nur für diejenigen geschrieben, denen es an Gelegenheit fehlt, das, was gemacht werden soll, in der Ausführung zu sehen. Kann man einen guten Farbenreiber eine halbe Stunde zusehen, Farben für die Malerei reiben, so wird man sich am besten über alle hier ausführlich beschriebenen Dinge unterrichten können.

§ 16. Wie die Farben in Öl gerieben werden müssen.

Bei dem Reiben der Farben in Öl ist das Verfahren anders. Ehe man mit dem Läufer reibt, rührt man mit einem starken und grofsen Spachtel das Farbenpulver partieen- oder häufchenweis mit Öl an. Man befeuchtet es nach und nach und wendet es oft in dem auf den Stein gegossenen Öle her und hin, bis der ganze Haufen Farbe, den man reiben will, Öl eingesogen hat. Man achte aber sorgfältig darauf, dafs nur so viel Öl zugesetzt wird, um das Pulver jedenfalls noch zu dick und steif erscheinen zu lassen und ja nicht weich oder gar flüssig. Denn wenn der Läufer nur einige Mal darüber hin und her gegangen sein wird, erscheint sie viel weniger dick, weil sie dann überall vom Öl gleichmäfsiger durchdrungen ist. Auch kann man immer etwas Öl hinzuthun, wenn man die Farbe zu dick findet. Ist sie zu dünn, so mufs ungeriebene Farbe zugesetzt werden und die schon halb fertig geriebene Farbe mufs von neuem ganz durchgearbeitet werden.

Man bereite also alle Farbe viel dicker zu, als man sie haben will und mache davon einen Haufen, den man in der rechten Ecke oben auf der Platte, an den Ort A aufsetzt.

Diesen Haufen kann man nicht auf einmal reiben. Man nimmt also davon eine Portion in der Gröfse einer kleinen Nufs, und reibt

diese mit dem Läufer so lange, bis sie vollkommen so fein ist, wie man es wünscht. Diese kleine Quantität setzt man dann links in die Ecke der Platte an den Ort B. So fährt man fort, ohne Öl hinzuzusetzen, bis der ganze Haufen A gerieben ist. Alsdann nimmt man das Ganze und mischt es wohl untereinander, um nur einen ganz gleichartigen Haufen daraus zu machen, und streicht dann alle Farbe zusammen.

Die Farbe mufs also vollkommen gut in Öl und in gehöriger Dicke abgerieben sein. Sie darf weder zu steif noch zu flüssig sein. Letzteres ist noch mehr zu vermeiden, als ersteres, denn mit zu flüssigen Farben kann man nicht malen, alle Farben dunkeln durch das überflüssige Öl nach, und werden überdies, weil sie so lange Zeit trocknen müssen, voll Staub. Sind die Farben zu steif, so darf man nur auf der Palette etwas Öl hinzusetzen. Für zu flüssige Farbe giebt es keine Abhülfe, aufser der weitläufigen und unangenehmen Mühe, dieselbe Farbe trocken und feingerieben hinzuzusetzen; schwierig und unangenehm zu verarbeiten bleiben sie dann doch, weil das eine zeitlang in den Tüben mit den Farben verschlossene, überflüssige Öl mehr oder weniger zähe geworden ist.

Es ist schwer, mit Worten einen richtigen Begriff von dem Grad der Konsistenz, welche die Farben bekommen müssen, zu geben, man kann den Grad von Steifheit annehmen, welchen die frische Butter gemeiniglich in einem gemäfsigten Klima hat. Die Farbe mufs nicht laufen können, aber sie darf auch nicht dem Haar- oder Borstenpinsel Widerstand leisten, wenn man etwas davon von der Palette aufnimmt. Die Farbe darf nicht zu steif sein, aber man mufs sie anhäufeln können, ohne dafs sie läuft, man mag die Palette nach oben oder nach unten kehren, und wenn man mit dem Spachtel so viel wie eine kleine Nufs nimmt, so darf sie nicht von selbst davon herabfallen. Sie mufs so steif und fest sein, dafs, wenn man die Spitze des Spachtels nach unten hält, die Farbe nicht durch ihre eigene Schwere herabfallen darf, ohne dafs an der Rückseite des Spachtels geklopft oder geschüttelt würde.

Soll die Farbe diesen Grad der Steifheit erhalten, so mufs man anfangs bei Vereinigung mit dem Öl für das Reiben nur mit etwas Kraft den Läufer hin- und herbewegen können, oder den Spachtel, wenn es solche Farben sind, die man nicht reibt, wie z. B. der Zinnober und ähnlich zu behandelnde Farben. Zu dem Ende tröpfelt man nur immer wenig Öl hinzu und nach und nach ein wenig mehr. Diese Vorschrift mufs streng beobachtet werden, denn ohne dieselbe wird man immer zu den Farben zu viel Öl setzen. Im Anfang müssen sie wie gesagt zu steif oder zu trocken erscheinen; nach einigen Umläufen mit dem Läufer befinden sie sich dann im richtigen Zustande, weil das Öl sich immer mehr in alle Teilchen der Farbe einsaugt.

Da die Farbe in Öl viel dicker als in Wasser ist, so wird der Läufer nicht auf gleiche Art geführt, sondern, statt mit ihm eine Reihe kleiner Kreise zu beschreiben, führt man den Läufer von unten nach oben und von oben nach unten, und zwar lebhaft, schnell, mit Anstrengung, denn wegen der Stärke der Farbe ist er schwer zu führen. Nach fünfundzwanzig bis dreifsig Hin- und Herzügen macht man einige Wendungen in die Runde, in kleinen Kreisen, um die Farbe wieder etwas gegen den Mittelpunkt zu leiten, hierauf wiederholt man das Auf- und Niederfahren mit Kraft, indem man ebenso stark aufdrückt, wie zuerst. Von Zeit zu Zeit sammelt man auch mit dem Spachtel die Farbe von den Rändern des Steins und des Läufers. Im übrigen verfährt man ebenso, wie beim Reiben im Wasser (S. 78) beschrieben worden[1]).

§ 17. Verfahren, den Stein und den Läufer zu reinigen.

a) Nachdem man in Öl gerieben hat.

Ehe man anfängt eine andere Farbe in Öl zu reiben, reinige man Glasplatte und Läufer mit einem Stückchen weichen Papiers oder mit einem alten leinenen Lappen, und wiederhole dies zwei- bis dreimal, mit anderem Papier oder einer reinen Stelle des Lappens. Man schütte etwas Lein- oder Mohnöl auf die Glastafel und lasse den Läufer leicht darüber laufen. Dies Öl wischt man rein ab. Auf diese so gereinigte Glastafel breite man hier und da nicht zu frische Brotkrume aus, läfst den Läufer leicht über diese Brotkrume gehen, die zu kleinen Röllchen wird, welche man über die ganze Glasplatte im eigentlichen Sinne hin und her rollt. Dadurch wird die Platte vom Fette befreit und gereinigt. Dies wiederhole man mit neuer Brotkrume etwa dreimal. Aus dieser letzten Brotkrume, welche fast rein bleibt, mache man einen Ballen, den man in eine Hand und den Läufer in die andere nimmt, drücke den Rand an den Ballen und drehe den Läufer, wodurch man auch diesen vollkommen reinigt. Wenn dies geschehen, mufs die Gerätschaft rein und vom Fette ganz befreit sein. Um sich dessen zu vergewissern, wasche man das Ganze mit Wasser und einem etwas groben Schwamm ab. Das Wasser mufs dann überall haften. Sollte es sich an einigen Stellen zurückziehen, so nehme man gewöhnliche weifse Seife und reibe damit leicht auf der Stelle, wo das Wasser nicht haften will, lasse den Läufer

[1]) Bei dem Reiben des Bleiweifs, von welchem besonders beim Reiben in Öl schädliche Ausdünstungen entstehen, mufs man vorsichtig sein. Man mufs durch Öffnen der Fenster Zugluft machen, die einem natürlich nicht entgegenkommen darf, und noch besser ist es, in freier Luft zu reiben.

mit Wasser einigemal darüber gehen, wasche endlich das Ganze und der Reibstein, sowie der Läufer werden so rein sein, als wenn sie niemals gebraucht worden wären.

Seife allein nimmt das Fett nicht so geschwind hinweg und dringt nicht so gut in die unsichtbaren Vertiefungen des Steins, als die Brotkrume, die aufgedrückt, in die feinsten Ritzen eindringt.

Wenn man nach dem Reiben, oder auch nur nach dem Farbenmischen auf der kleinen Glasplatte, nicht Zeit übrig hat, sie ganz zu reinigen, so schabe man auf der ganzen Oberfläche etwas Seife ganz fein und verbreite es mit wenigem Wasser auf der Glastafel, indem man nur obenhin mit dem Läufer darüber weggeht, was in einer Minute geschehen ist. Alsdann seift man auch mit den Fingern die Ränder des Läufers ein, und in diesem Zustande läfst man alles liegen, bis man Zeit übrig hat, beides vollends zu reinigen. Es könnte in diesem Zustande Tage und ganze Monate verbleiben, ohne dafs die Farbe antrocknet, was ohne den leichten Auftrag der Seife nicht möglich wäre. Hat man diese Vorsicht verabsäumt und die Reinigung unterlassen, so mufs man dazu Terpentin und ganz feinen Sand oder Salz gebrauchen.

b) Reinigung der zum Abreiben in Wasser gebrauchten Gerätschaften.

Einige Farben bleiben bei dem Abreiben im Wasser sehr fest an Glastafel und Läufer sitzen, wie das Berliner Blau, das Englische Rot, das Indische Gelb u. a. m., welche die Eigenschaft haben, stark zu färben. Dies sind aber gerade diejenigen Farben, die man nicht mit Wasser abzureiben braucht. Sollte man solche Farben aber doch aus irgend einem Grunde mit Wasser angerieben haben, so wird man finden, dafs die Stein- oder Glasplatten, auf welchen man mit Wasser gerieben hat, viel schwerer zu reinigen sind, als die mit Öl. Dann verfährt man auf folgende Art.

Man nehme weifse Kreide oder Pfeifenthon und Wasser und überziehe damit die Glastafel, indem man zuerst nur obenhin damit reibt. Dieses erste, das sehr gefärbt sein wird, werfe man gleich weg und thue dasselbe noch zwei- bis dreimal hintereinander, bis die Kreide weifs und ganz ungefärbt von der auf dem Steine geriebenen Farbe bleibt. Man wasche die Glastafel und den Läufer mit reinem Wasser und mit einem etwas harten Schwamm und trockne alle wohl ab. Dann mag man eine Farbe gerieben haben, welche man will, und wenn es Berliner Blau war, so kann man mit aller Sicherheit wieder Weifs darauf reiben. Zum Reinigen des äufseren Randes und der Basis des Läufers wendet man die Kreide mit den Händen an.

§ 18. Vom Tisch zum Farbenreiben.

Der Tisch, worauf man reibt, mufs fest und dauerhaft und am Fufsboden oder gegen die Wand befestigt sein, sonst wird man ihn bei jeder Tour des Läufers bewegen. Für einen Reibstein von circa 70 cm im Quadrat ist eine ungefähr 85 cm lange und 70 cm breite Tischplatte notwendig.

Die Tafel mufs vollkommen eben sein, so dafs die Glasplatte überall fest aufliegt und man nicht Gefahr läuft, bei starkem Aufdrücken sie zu zerbrechen. Auch mufs der Stein oder das Glas an den Rändern durch kleine Leisten oder Pflöcke festgehalten sein, damit es nicht bei starkem Gebrauch des Läufers hin und her gehen kann, denn dieser würde durch die Kohäsion der Farben im wirklichen Sinne des Wortes mit ihm hin und her fahren.

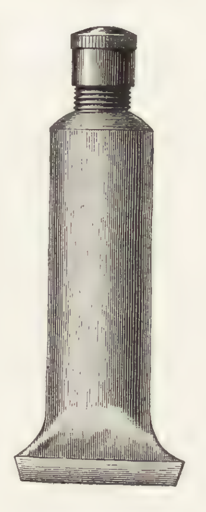
Die Leisten hierzu werden auf die Tafel geschraubt; hölzerne Pflöckchen, die man in Löcher steckt, sind vorzuziehen.

Unter der Glastafel wird ein guter und starker Flanell ausgebreitet und über diesen weiches, weifses Seidenpapier. Das letztere dient nur, damit der Grund weifs und gleichförmig sei und man desto besser sehen kann, ob das Glas gut gereinigt ist.

Vor allen Dingen ist die Farbe vor Staub zu bewahren, während des Reibens und nachher. Die Werkstatt wird demnach wohl der beste Platz dazu sein.

Fünfter Abschnitt.

§ 19. Verfahren, die Farben in Tüben aufzubewahren.



Die fertig zubereitete Farbe wird jetzt nur in Tüben von Zinn oder verzinntem Blei zum Gebrauch aufbewahrt und dies ist auch die beste Art der Aufbewahrung. Die untere Öffnung derselben wird, nachdem die Tübe von dort her mit Farbe gefüllt ist, stark zusammengepreſst und ein paarmal umgeschlagen, oben verschlieſst eine aufgeschraubte Hülse die kleine Öffnung. Ein kleines in die Hülse eingelegtes Korkstückchen verhindert die Berührung der Farbe mit dem Metall, ohnedem werden die obersten Teilchen einiger Farben, wie Neapelgelb, Jaune brillant, selbst lichter Ocker, ein wenig gefärbt, doch läſst sich dies wenige leicht mit dem Spachtel entfernen. Es ist dies, wie gesagt, die beste Art der Aufbewahrung und die jetzt ausschlieſslich gebrauchte.

Verfahren, die Farben in Blasen aufzubewahren.

Nur in seltenen Fällen, vielleicht einmal, wenn sehr groſse Massen einer Farbe verbraucht werden, wird man diese sich in Blasen einbinden lassen. Doch wird es gut sein, die Kenntnis auch dieses Verfahrens nicht verloren gehen zu lassen, auch kann ja einmal jemand genötigt sein, davon Gebrauch zu machen.

Man gebraucht hierzu eine gut getrocknete, nicht zu harte oder zu dicke Schweinsblase. Ein von dieser ausgeschnittenes, fast rundes Stück taucht man in Wasser und wäscht mit den Fingern behutsam beide Seiten ab, besonders behutsam die innere feine Haut, die vorzugsweise die Erhaltung der Farbe ermöglicht und die daher nicht im geringsten verletzt werden darf, während die Berührung mit der äuſseren fetten Haut der Farbe schädlich sein würde. Dies Waschen und Eintauchen ins Wasser darf nur ganz kurze Zeit, etwa 1 Minute, stattfinden, weil die Blase durchaus nicht aufgeweicht werden darf, wodurch sie unbrauchbar würde. Auf mehrfach zusammengelegtes Leinen trocknet man das Stück Blase, indem man auch die innere, nach oben gelegte Seite vorsichtig mit einem leinenen Lappen betupft.

Der Durchmesser des Stückes mufs fünfmal so grofs sein, als der des Häufchens Farbe, welches in derselben aufbewahrt werden soll.

In die Mitte der weichen, doch nicht mehr feuchten Blase, welche auf dem Tisch ausgebreitet ist, läfst man die ganze Masse der Farbe, die hineinkommen soll, vom grofsen Spachtel durch eine kleine Erschütterung desselben oben auf einmal herabfallen. Was von Farbe auf der Glasplatte etwa übrig geblieben und wieder in ein Häufchen an der Spitze des Spachtels gesammelt war, läfst man ebenfalls durch leichtes Schütteln desselben auf den ersten Haufen herabfallen.

Diese Farbenhülse, in zwei gleichen Teilen wie ein Buch zusammengelegt, drückt man von den beiden äufseren Enden her allmählich nach der Farbe hin zusammen und immer fester aufeinander, mit Hülfe der Nägel des Daumens und Zeigefingers, so dafs alle Luft herausgedrückt und keine zwischen der Farbe und Blase verblieben ist. Dies alles, nachdem man vorher die Masse der Farbe in der gegen das Licht gehaltenen Blase deutlich gesehen hat. Nun fafst man den äufseren Rand der Blase zusammen wie einen Beutel und umwickelt sie mit einem starken Faden fünf-, sechsmal derart, dafs man bis dicht an die Farbe herankommt und knotet den Faden ein paarmal zu.



Das über dem zusammengebundenen Teil verbliebene Stück der Blase zieht man oben auseinander, so dafs es trichterförmig nach unten sich verengt. Das längste Stück dieses Überschusses läfst man 20—30 mm breit stehen, schneidet das übrige reichlich 10 mm hoch über dem festgebundenen Stück ab. Das lange Stück zieht man nun über den anderen Teil und bis an die Blase selbst herunter und umschnürt es so fest wie möglich mit einem genügend starken Faden von unten bis oben, wodurch verhütet werden soll, dafs sich Farbe irgenwie durch den zusammengefalteten Teil nach oben durchdrängen kann beim Ausdrücken der Farbe nach unten.

Ausgedrückt wird die Farbe immer von oben nach unten, von Anfang an bis zu ihrer vollständigen Entleerung. Drückte man weiter nach der Mitte zu, so würde man die Farbe zugleich nach oben hin drängen, auch leicht die Blase zerplatzen.

Um die Farbe aus der Blase ausdrücken zu können, macht man am besten unten einen kleinen Kreuzschnitt von etwa je 4 mm Länge. Hat man Farbe ausgedrückt, so schliefst sich die Öffnung wieder, sobald man die Blase auf ihre Basis stellt. Die etwa zusammengetrockneten Schnitte, wenn die Blase längere Zeit nicht benutzt ist, sind leicht durch ein Federmesser wieder zu öffnen.

Ist man genötigt, einen Vorrat von Farben sich längere Zeit, ohne ihn zu gebrauchen, aufzuheben, so genügt, auch wenn sie schon gebraucht sind, sie in einen wohlverdeckten Topf an einem kühlen Ort, im Keller, jedenfalls im Schatten aufzubewahren.

Anhang zur ersten Abteilung.

Herstellung und Zubereitung verschiedener Farben.

Einfaches Verfahren, das Ultramarin aus dem Lapis Lazuli zu ziehen.

Je mehr der Lapis Lazuli blaue Farbenteilchen enthält, desto mehr Ultramarin gewinnt man. Es ist also vorteilhaft, sich einen solchen zu verschaffen, der so blau als möglich ist, denn die Kosten und Mühen des Zerreibens und der Scheidung bei einem an Farbe dürftigen Stein sind dieselben, wie bei einem, der sehr ergiebig ist. Der letztere ist allerdings viel seltener, mithin auch teurer, als der andere, aber trotzdem ist es weniger kostspielig, den teuren zu nehmen. Der aus den Bergwerken des nördlichen Rufsland ist wohlfeiler, als der, welcher über Italien aus dem Orient zu uns kommt, übrigens aber ebenso gut.

a) Zerkleinerung.

Man zerschlägt den Stein durch starke Hammerschläge in möglichst kleine Stücke und bringt diese über einem Feuer in einem Schmelztiegel zum Weifsglühen.

Weifsglühend werfe man sie ins Wasser, oder was noch besser ist, in weifsen destillierten Weinessig, so dafs sie ganz von ihm bedeckt sind.

Diese Operation wiederhole man drei- oder viermal hintereinander, bis der Stein mürbe genug geworden ist, um ihn ohne grofse Schwierigkeit mit dem Hammer klein schlagen zu können. Das Brennen hat einen doppelten Nutzen, es macht den Stein viel mürber, ferner verbrennt und verflüchtigt sich aller Kupferkies und andere in ihm enthaltene Schwefelteile.

Die Stücke, welche wenige oder gar keine blauen Adern haben, werden dann mit einem kleinen scharfen Hammer getrennt, damit man nicht die Mühe des Reibens auf sie verwendet, die doch nicht lohnen würde.

Die ausgesuchten Stücke zerbricht und stöſst man, wenn man keinen steinernen Mörser hat, in einem eisernen oder stählernen Mörser mit einer Keule von demselben Metall. Bronzene oder kupferne Mörser verändern und verderben die Farbe merklich.

Der Mörser wird mit so weiter Leinwand oder einem so groſsen Leder bedeckt, daſs man die darunter gesteckte Keule mit dem Oberteile dieser Hülle fassen und leicht bewegen kann. Um den Mörser muſs die Hülle mit einem Band befestigt sein. Ohne das würden die Splitter des Steins, von dem auch nicht zu viel in den Mörser gethan werden darf, herausspringen.

Wenn der ganze Stein pulverisiert ist, wird er gesiebt, die groben Stücke wieder pulverisiert und gesiebt, bis alle Teile durch ein Haarsieb gehen.

Dieses feine Pulver wird auf dem Reibstein mit destilliertem Wasser so lange gerieben, bis man ein ganz feines Mehl (auf die äuſserste Feinheit kommt sehr viel an) erhält, und zwar muſs so viel Wasser zugesetzt worden sein, daſs die Masse einem dicken Mehlkleister gleicht. Dann hebt man sie vom Reibstein und läſst sie in Häufchen trocknen.

Wenn diese Häufchen Farbe vollkommen trocken sind (was beim Trocknen durch Sonne oder durch ein schwaches Feuer etwa am folgenden Tage der Fall sein wird), zerdrückt man sie auf dem Reibstein von neuem zu einem feinen gleichmäſsigen Pulver.

Dieses feine Pulver wird mit der genau gleichen Gewichtsmenge von gereinigtem Hammeltalg gemischt. Zu dem Zwecke wird der Talg in einem glasierten, ganz reinen Gefäſse geschmolzen und das Pulver ganz gleichförmig, je in kleinen Mengen über die Oberfläche unter fortwährendem Umrühren der Flüssigkeit ausgestreut. Der hierbei benutzte Rührer darf weder abfärben, noch dürfen sich von ihm irgend welche kleinste Teile ablösen. Von gröſster Wichtigkeit ist ein ganz gleichmäſsiges inniges Vermischen des Pulvers mit dem Talg.

Ist das Pulver ganz mit dem Talg vereinigt, so entfernt man das Gefäſs allmählich vom Feuer, doch muſs ohne Aufhören die ganze Mischung umgerührt werden, denn sonst würde sich das Pulver auf den Boden des Gefäſses niedersenken und dadurch die ganze Operation miſslungen sein. Hat der Talg genügende Konsistenz, um diesen Niederschlag zu verhindern, so hört man mit dem Umrühren auf und läſst das Ganze steif werden und gänzlich erkalten.

Über den Zusatz von Schweinefett oder von Harz zum Hammeltalg siehe die bezüglichen Bemerkungen im folgenden Abschnitt 6.

Die erkaltete Masse wird aus dem Gefäſs herausgenommen, eine halbe Stunde ohne Aufhören mit den Händen hin und her geknetet oder mit einem glatten Rollholz gerollt, und zwar auf einem harten,

ebenen Körper, wie Marmor, Glas etc., um die Farbe nicht zu verunreinigen, auch um nichts von ihr zu verlieren. Man sammelt hierauf sorgfältig allen Teig zusammen und bildet aus ihm eine Kugel oder eine Masse, die man bei warmer Witterung vierzehn Tage, bei kalter Witterung nur sechs bis acht Tage ruhig stehen läfst.

b. Die Scheidung.

Die Scheidung hat den Zweck, aus der Masse, die, wie vorstehend beschrieben ist, aus Talg, farblosem Steinmehl und Ultramarin besteht, das reine Ultramarin auszuscheiden.

Man bedient sich hierzu des Wassers, mit dem sich das Ultramarin leicht verbindet, während das Steinmehl die Eigenschaft hat, fester als das Ultramarin an dem Talg zu haften.

Der Talg mufs aber, um das Ultramarin nicht zu leicht, d. h. mit Steinmehl gemischt, auszuscheiden, und um andrerseits das Ultramarin nicht zu fest zu binden, eine gewisse Konsistenz haben, die von der äufseren Temperatur, bezw. also von der Jahreszeit, abhängig ist. Man hat, um diese Konsistenz zu erhalten, im Sommer dem Talg etwas fein pulverisiertes Harz (Kolophonium), im Winter etwas Schweinefett — je höchstens den zwanzigsten Teil des Talgs — zuzusetzen und hierbei darauf zu achten, dafs eine vollständig innige Mischung mit dem Talg erfolgt. Da nun die, nach Abschnitt a hergestellte Masse nicht aufbewahrt werden kann, weil der Lapis Lazuli, wenn lange von einer fetten Hülle umgeben, sich mit dieser derartig verbindet, dafs er nicht mehr von ihr zu trennen ist, mufs die Beimengung von Harz oder von Schweinefett zum Talg bei Herstellung der Masse, bezw. beim Schmelzen des Talgs bereits stattfinden.

Für die Scheidung kann man sich eines der nachstehend beschriebenen Verfahren bedienen.

1. Das Waschen.

Zwei oder mehrere reine irdene Schüsseln werden bis zu etwa $^2/_3$ ihrer Höhe mit reinem Wasser gefüllt, das eine Temperatur, die der äufseren Temperatur entgegengesetzt ist, haben, also bei strenger Kälte heifs, bei grofser Wärme ganz kalt sein mufs.

Von der Talg- und Ultramarinpaste nimmt man etwa soviel wie eine Nufs in die Hände, wäscht dieselben mit dieser Paste und dem Wasser der einen Schüssel, indem man abwechselnd eine Hand um die andere windet und sie oft in das Wasser taucht, ganz wie beim Waschen mit Seife. Bald wird man sehen, wie sich das Wasser mit dem schönsten Azurblau färbt.

Wenn man merkt, dafs die blaue Farbe nicht mehr in Masse und so stark gefärbt von den Händen abgeht, was gewöhnlich nach acht

oder zehn Minuten geschieht, so lasse man die erste Schüssel stehen und stelle sich über die zweite, deren Wasser dieselbe Temperatur haben mufs. Hier fährt man fort, die Hände abwechselnd zu reiben und einzutauchen, und hört nicht eher auf, als bis der Abgang von Blau sich so vermindert, dafs eine längere Arbeit nicht der Mühe wert ist.

Alsdann schabe man mit einem Messer die graue oder schwärzliche Paste, die zu nichts weiter taucht, von den Fingern und Händen. Statt ihrer nimmt man neue und wäscht damit die Hände wie das erste Mal, und so weiter, wobei man aber zu sorgen hat, dafs das Wasser in gleicher Temperatur erhalten wird. Der Grad der Wärme oder Kälte des Wassers mufs, wie schon bemerkt ist, in umgekehrtem Verhältnis zu der Temperatur der Atmosphäre stehen.

Die erste Schüssel, in welcher man die Wäsche angefangen hat, wird das reinste und dunkelste Ultramarin liefern; das aus der zweiten wird geringer, doch aber noch schön und gut sein.

Hat man die Absicht, mehrere Abstufungen von Ultramarin zu machen, so wasche man die Paste nach und nach in vier bis sechs verschiedenen Schüsseln. Die letzte wird dann blofs die Ultramarinasche liefern. Auf diese Art erhält man eine allmählich abfallende Stufenfolge von Schattierungen oder Qualitäten, von denen die erste die schönste und kostbarste ist.

Bemerkt man, dafs das Blau in der Wäsche gar zu leicht abgeht, so mufs man vermuten, dafs zugleich Steinmehl sich damit verbindet, dann darf man nicht lange zögern, die ganze Masse wieder zusammenzuschmelzen und etwas pulverisiertes Harz hinzuthun, wie am Anfange dieses Abschnittes angegeben ist.

Es ist gut, das Wasser zum Waschen öfters zu wechseln. Das reine Wasser, das noch gar keine Fettteilchen enthält, entbindet das Ultramarin besser, als wenn es schon acht bis zehn Minuten gebraucht ist. Man mufs also mehrere Schüsseln mit Wasser in gehöriger Temperatur haben, deren man sich nacheinander bedient, und so wie man die eine verläfst, weil sie zu viel Fettigkeit enthält, zu einer anderen gehen, um die Loslösung der blauen Farbe durch die Wäsche zu erleichtern. Die ersten Schüsseln läfst man einige Stunden ruhig stehen, damit das Ultramarin sich auf dem Boden der Gefäfse setzen kann; nachher, wenn man sieht, dafs der Niederschlag stattgefunden hat, giefst man den gröfsten Teil des klaren Wassers ab. Dies mufs aber behutsam und vorsichtig geschehen, damit das auf dem Boden und an den Seiten des Gefäfses sich befindende Blau nicht mit weggegossen wird. Dann aber giefst man alles übrige in den verschiedenen Schüsseln enthaltene Wasser und Blau in eine einzige grofse Schüssel, die bestimmt ist, allen Bodensatz von Blau zu sammeln.

Man mufs aber alles durch ein seidenes Sieb giefsen, damit alle Fettteilchen und andere Unreinigkeiten im Siebe bleiben, durch welches blofs das Wasser mit dem Ultramarin laufen darf. Defshalb mufs, ehe man abgiefst, der Bodensatz mit dem übrig gebliebenen Wasser stark durcheinander gerührt werden, damit alles Blau im Wasser aufgelöst, mit diesem durch das Sieb läuft.

Wenn alle Bodensätze des Ultramarins mit dem zugehörigen Wasser in einer Schüssel zusammen sind, so läfst man sie ungefähr vierundzwanzig Stunden ruhig stehen, bis alles Blau sich gesetzt hat und das Wasser darüber vollkommen klar ist.

(Alle Bodensätze werden natürlich nur dann in eine und dieselbe Schüssel gegossen, wenn man aus der Paste nur eine Sorte Ultramarin von einerlei Güte machen will. Will man aber Abstufungen machen, so mufs man so viel Schüsseln nehmen, als man verschiedene Qualitäten machen will, und mufs sie numerieren, um sie leichter zu erkennen.)

Um das Wasser zu entfernen, hebt und neigt man die Schüssel sehr vorsichtig, ohne irgend wo anzustofsen; denn wenn sich das Wasser mit dem Blau von neuem vermischt, so mufs man es von neuem ruhen lassen.

So giefst man das Wasser gleichmäfsig und langsam ab, bis man sieht, dafs man auf dem Punkte ist, die Farbe in Bewegung zu bringen. Dann setzt man das Gefäfs sanft nieder und läfst es ruhen, bis sich die Farbe von neuem gesetzt hat.

Es ist gut, unter das Gefäfs, mit dem man gerade zu thun hat, alsdann eine Stütze unterzulegen, um den äufsersten Grad der Neigung, welche man ihm gegeben hatte, beizubehalten. Dann läuft man weniger Gefahr, den Bodensatz von neuem in Bewegung zu bringen.

Wenn sich alles wieder gesetzt hat, nimmt man eine kleine Spritze von Elfenbein oder Zinn und saugt damit das übrige Wasser nach und nach sanft ab. Man kann es auch mit einem kleinen Heber abziehen, welcher aus einem Bande von Baumwolle oder einem kleinen baumwollenen Docht besteht, dessen eines Ende man ins Wasser steckt und das andere aufserhalb des Gefäfses auf einen Teller hängen läfst. Dies thut man so lange, bis bei dem Anziehen des Wassers die Farbe selbst auf dem Punkte steht, in die Spritze oder den Heber zu dringen. Alsdann hört man auf und läfst die übrige Feuchtigkeit verdunsten, indem man das Gefäfs, gegen Staub verwahrt, auf einen warmen Ofen oder in warme Asche stellt.

Wenn alle Farbe trocken ist, so nimmt man sie reinlich weg, indem man sie überall mit einem Stückchen sehr dünnen und biegsamen Horns von der Gröfse eines Kartenblatts abschabt, dem man mit den Fingern die nötige Krümmung geben kann, um die inneren

Seiten des Gefäſses damit zu reinigen; auch muſs das Stückchen Horn auf der Seite, mit der man schabt, scharf sein.

Das so gewonnene Pulver sammelt und schüttet man zusammen, verwahrt es in einer reinen Büchse oder einem feinen glatten Papier, bis man das Brennen vornimmt.

2. Das Schlagen.

Man wirft von seiner Paste Stücke wie eine Nuſs groſs in ein groſses glasiertes Gefäſs, das halb mit Wasser angefüllt ist, welches im Gegensatz zu der Temperatur der Witterung und Jahreszeit warm oder kalt sein und die Paste um wenigstens einen Zoll überragen muſs.

Hierauf schlägt man mit einem kleinen Besen, von Ruten ohne Rinde, wie man sie zum Schlagen von Eiweiſs hat, das Wasser und die Paste so stark als möglich, bis das Wasser mit Blau ganz gesättigt erscheint. Dieses Wasser gieſst man durch ein seidenes Sieb, das über ein Gefäſs von gleicher Art und Gröſse wie das erstere ausgespannt ist. Die auf dem Sieb zurückgebliebenen Stücke der Paste werden wie zuvor in reinem Wasser so lange geschlagen, bis kein Blau mehr davon geht.

Das Trennen des Wassers von der Farbe und die weitere Behandlung der letzteren erfolgt in derselben Weise, wie vorstehend beim Waschen angegeben ist

3. Das Absetzen.

Man bricht die Paste in kleine Stücke und reibt sie mit dem Läufer und mit so viel Wasser, als notwendig ist, um einen Brei in der Stärke guter Milch, aber nicht so dick wie gute Sahne, daraus zu machen. Dann bearbeitet man einige Minuten lang diesen Brei mit dem kleinen Besen ohne Rinde in einem dazu passenden Gefäſs und gieſst ein wenig gut aufgelöstes Gummiwasser, während man noch immer die Farbe peitscht, hinzu, etwa in dem Verhältnis, als ob man Farbe zum Gouachemalen daraus machen wollte, d. h. also: mit wenig Gummi. Wenn alles gut untereinander gemischt ist, gieſst man die ganze Masse schnell (bevor sie Zeit gewinnt, sich zu setzen) in ein oder mehrere länglich geformte Gläser, wie z. B. Champagnergläser, so daſs nichts in dem Gefäſs, worin man die Mischung geschlagen hat, zurückbleibt.

Nun läſst man die Masse sich setzen, ohne sie während achtundvierzig Stunden zu berühren. Nach Verlauf dieser Zeit wird man durch das Glas (es muſs weiſses sein) die sich unterscheidenden Niederschläge der verschiedenen Bestandteile des Lapis Lazuli erblicken, die sich nach ihrer spezifischen Schwere getrennt haben, wie Kalk, Talk etc. Das blaue Ultramarin befindet sich in der Mitte

dieser Niederschläge. Nun gieſst man das überflüssige Wasser ab, braucht dann die Spritze, den Heber, wie früher beschrieben ist, und trocknet die übriggebliebene Feuchtigkeit (immer im Glase selbst) auf dem Ofen, in heiſser Asche oder im Sonnenschein vollständig auf. In diesem Zustande nimmt man mit aller Vorsicht den ganzen durch das Gummi arabicum in allen seinen Teilchen leicht verbundenen, gleichsam geformten und gegossenen Niederschlag aus dem Glase und trennt mit einem dünnen und scharfen Messer über Papier oder einer Schüssel das Ultramarin genau von dem übrigen, das man fortwirft.

c. Das Brennen.

Wenn alles Ultramarin nach einer der vorstehenden Anweisungen in ein ganz trocknes Pulver verwandelt ist, das man sorgfältig gesammelt hat, so ist noch durch eine besondere Behandlung alles Fett der Farbe zu nehmen und sie dadurch vollkommen zu machen.

Man thut jede Sorte Ultramarin in einen besonderen Schmelztiegel auf glühende Kohlen und bringt ihn bei offenem Feuer bis zum Weiſsglühen. Damit aber die Farbe gleichförmig, der Temperatur des Weiſsglühens entsprechend, erwärmt und gebrannt werde, rühre man sie von Zeit zu Zeit in den Schmelztiegeln über dem Feuer mit einem kleinen stählernen Besen, den man sich aus Stricknadeln leicht selbst anfertigen kann, um. Diesen stählernen Besen darf man aber nicht lange in den Schmelztiegeln lassen, sondern muſs ihn herausnehmen, ehe er rot wird, weil sonst die Farbe durch die Abgänge des Stahls etwas verdorben wird. Man sieht bald aus den Tiegeln einen leichten Dampf aufsteigen, welcher beweist, daſs das Pulver noch nicht vom Fett genügend befreit war, daher nimmt man die Schmelztiegel nicht eher vom Feuer, als bis kein Dampf mehr erscheint.

Vorsichtig nimmt man die Schmelztiegel vom Feuer, reinigt sie, wenn sie erkaltet sind, äuſserlich von allem Staub und schüttet die Farbe in eben so viel reine, andere Schüsseln, als man Sorten Ultramarin hat.

Ist die Farbe vollkommen erkaltet, so verwahre man jede Sorte, ehe Staub dazu kommen kann, in kleinen Glasfläschchen, die man numeriert und fest zumacht. Alsdann ist das Ultramarin fertig und zu allen Arten der Malerei brauchbar, in Gummiwasser, in Öl, al fresco, ohne daſs es von neuem wieder gerieben zu werden braucht.

d. Untrügliche Mittel, zu erproben, ob das Ultramarin echt oder verfälscht ist.

Da Ultramarin sehr viel kostbarer und teurer ist, als alle übrigen Farben der Malerei, so ist es für den Käufer nützlich, Mittel zu

wissen, durch die man erkennt, ob es rein aus Lapis Lazuli, oder ob es mit wohlfeilen blauen Farben vermischt ist, die auf Kosten der Güte das Gewicht und die Masse vergröſsern.

Auf ein Häufchen Ultramarin, etwa wie eine Erbse groſs, schüttet man einen Tropfen Scheidewasser oder Salpetersäure und läſst es einige Minuten stehen. Ist das Ultramarin nur von Lapis Lazuli, so wird gar kein Aufbrausen entstehen und die Farbe wird sich bald in eine rein graue Asche umändern; wenn aber in dem kleinen Haufen Asche dunkelblaue Teilchen zu sehen sind, so ist sicher etwas Kobalt oder Berliner Blau darunter, denn beide Substanzen lösen sich nicht in Scheidewasser auf.

Wenn das Pröbchen unter dem Scheidewasser kocht und braust, und man in der Asche rötliche und gelbliche Spuren entdeckt, so ist eine Mischung von Kupferblau, wie blaue Asche oder Antwerpnerblau, darin, oder Mischungen aus dem Pflanzenreich, wie das Blau aus Kornblumen oder ähnlichen anderen.

Um zu entdecken, ob das Ultramarin mit Berliner oder Kobalt-Blau oder mit beiden zugleich vermischt ist, nehme man ein Pröbchen von dem Ultramarin, welches im Scheidewasser sich nicht ganz auflösen lieſs und das eine Viertelstunde und länger kleine Teilchen von Dunkelblau bei sich behielt und halte es in einem eisernen Löffel, der über Feuer schon rotglühend ist, so lange über dem Feuer, bis die Farbe selbst weiſsglühend wird. Nach dem Erkalten untersuche man die kleine Probe genau; ist sie mit Kobalt vermischt, so wird dieser sich als Glas niederschlagen und wie kleine dunkelblaue, glänzende Kügelchen erscheinen; ist sie mit Berliner Blau vermischt, so wird man kleine rote oder dunkelgelbe Teilchen gewahr werden; denn das Berliner Blau verwandelt sich, bei offenem Feuer gebrannt, in eine Art dunkeln Ocker.

Das reine Ultramarin bleibt ebenso brillant und rein blau, wie es vor dem Brennen war, und man kann danach erkennen, wie viel die Beimischung ungefähr beträgt.

Das Brennen verschiedener Farben.

1. Verfahren, den Venetianischen Lack oder den Karmin zu brennen, um ihn dunkler und zugleich dauerhaft zu machen.

Es ist schon früher gesagt worden, dafs nur einige Lacke sich zum Brennen eignen, es sind die aus Cochenille bereiteten, namentlich der Venetianische Lack und der Karmin. Da aber gelegentlich auch aus Farbehölzern oder anderen nicht dauerhaften Materialien verfertigte Farben für guten Lack oder Karmin verkauft werden, so mufs man erst mit kleinen Dosen Versuche machen.

Man halte einen silbernen Suppenlöffel[1]) über glühende Kohlen, und schütte in ihn den pulverisierten Lack oder Karmin. Mit einem kleinen Stock von hartem Holz rühre man die Farbe beständig um, und sie wird sehr bald einen übelriechenden Rauch ausdünsten, den man nicht einatmen darf. Die Kohlen darf man nur sanft anblasen, damit keine Asche in den Löffel fällt. Man mufs aber doch ein lebhaftes Feuer unterhalten und dabei die Farbe beständig rühren, bis sie das schöne dunkelbraune Purpurrot der Nelken erhält. Alsdann nehme man den Löffel vom Feuer. Bei dem Erkalten bleibt die Farbe nicht so dunkel, daher hat man nichts zu befürchten, wenn sie auf dem Feuer auch ganz schwarz aussieht. Man gebe aber wohl acht, dafs sie nicht Feuer fängt, denn dadurch würde sie ganz verderben und in schlechte Kohle verwandelt werden. Man nehme sie also bei Zeiten ab und schütte sie auf einen ganz reinen Teller, auf dem niemals Fett gewesen ist. Man wird dann sehen, ob sie die richtige Färbung erlangt hat. Findet man sie nicht tief genug, so thue man sie wieder in den Löffel und auf das Feuer. War der Lack von guter Qualität, so erhält man eine Farbe, die man durch keine Mischung nachahmen kann: sie wird alle Eigenschaften und fast die Dauerhaftigkeit des Cassius-Goldniederschlags haben, dessen man sich zu Miniaturen und zum Purpur der Emaillen bedient, wozu aber dieser Lack nicht anwendbar ist.

Diese so gebrannte Farbe trocknet nicht so schwer in Öl, als ungebrannte, allein dessen ungeachtet ist es nötig, sie mit etwas Trockenöl anzumachen, man mag sie rein oder mit anderen Farben gemischt brauchen.

---

[1]) Der zum Brennen der Lacke und Karmine gebrauchte silberne Löffel wird schwarz, er erhält seinen Glanz wieder, sobald man ihn mit feuchter spanischer Kreide und etwas Wasser reibt.

Krapplacke, die von Natur dauerhaft sind, verlieren im Feuer von ihrer Farbe, werden erdig und grau. Sie sind daher nur ungebrannt zu gebrauchen.

2. Verfahren, das Preufsische Braun im Ton des Asphalt (Nr. 22) zu bereiten.

Dieses Braun erhält man blofs aus dem guten gewöhnlichen Berliner Blau, nicht aber aus dem englischen.

In einen über einem lebhaften Feuer rotglühenden Löffel werfe man einige Stückchen Berliner Blau, etwa von Haselnufsgröfse, und halte sie über dem Feuer bis sie rot werden. Dann nimmt man den Löffel vom Feuer und läfst ihn erkalten: denn wenn man ihn länger auf dem Feuer läfst, wird man die verlangte Färbung nicht erhalten. Wird dann die Farbe zerbröckelt, so finden sich schwarze und braungelbe Teile darin, und diese sind es, die man haben mufs. Man reibe das Ganze zusammen, und es ergiebt sich ein sehr transparentes Braun, wie die Farbe des Bister oder Asphalt.

Über die Eigenschaften und die Behandlung dieses Braun ist das nötige bereits Seite 34 gesagt.

Das Brennen des Berliner Blau gelingt nicht immer gleich gut. Dies hängt von der verschiedenen Güte des Blau ab, auch von dem Wärmegrad, den man anwendet, und auch von dem augenblicklichen Zustande der Atmosphäre. Deshalb soll man sich nicht abschrecken lassen, wenn man andere Färbungen erhält, rötlichere, grünlichere oder schwärzlichere, als man wünschte. Die Versuche sind deshalb nicht verloren, denn man kann in allen Fällen von der erlangten Farbe Gebrauch machen. Da man aber hauptsächlich einen Ton, der dem des Asphalt möglichst nahe kommt, wünscht, so mufs man mit verschiedenem Blau und zu verschiedenen Zeiten so lange Versuche machen, bis man seinen Zweck erreicht.

Diese Farbe mufs unbedeckt über dem Feuer gebrannt werden, sonst erhält man ein Schwarz, wie wir später sehen werden.

3. Ein anderes goldiges Braungelb (Nr. 23) aus englischem Berliner Blau zu verfertigen.

Man verwandle das englische Berliner Blau in ein ziemlich feines Pulver, das man in einen kleinen Schmelztiegel thut. Diesen bedecke man, verlöte ihn jedoch nicht und setze ihn einer sehr starken Hitze aus, damit keine schwarzen Teilchen in dem Pulver zurückbleiben, wodurch die gewünschte schöne Färbung verloren gehen würde.

Man erhält einen Goldocker, dessen Ton sehr viel schöner ist, als alle, die man sonst haben kann. Es ist ein prächtiges Orangegelb, das gut trocknet, sehr leicht und transparent ist.

4. Verfahren zur Herstellung des Asphalt (Nr. 24).

Der Asphalt in Stücken mufs schwarz von Farbe, sehr trocken und auf dem Bruche glänzend sein. In einen kleinen, irdenen feuerbeständigen Topf, der neu und inwendig glasiert ist, thue man den pulverisierten Asphalt und giefse gut rektifizierten Terpentin darüber, so dafs das Pulver ganz damit bedeckt ist. Den Topf setze man an mäfsiges Feuer und rühre beständig mit einem kleinen Stock oder Pfeifenstiel darin, aber langsam und vorsichtig, damit kein Tropfen von der Essenz aus dem Topf kommen, sich entzünden und der Topf selbst nicht Feuer fangen kann, was für den, der diese Operation verrichtet, leicht gefährlich werden könnte. Der Asphalt wird sehr bald ganz geschmolzen sein. Dann setze man den Topf weit vom Feuer, ersetze die Flüssigkeit, welche verdunstet ist, durch eine hinlängliche Menge von gewöhnlichem Trockenfirnis und rühre, wenn der Asphalt noch heifs und vollkommen aufgelöst ist, die Mischung beständig, während man den Trockenfirnis hinzuthut.

Läfst man den aufgelösten Asphalt zu sehr erkalten, ehe man den Trockenfirnis hinzusetzt, so würde er sich in kleine Körner zersetzen. Die ganze Arbeit wäre dann vergeblich gewesen; ebenso, wenn man zu viel oder zu wenig Trockenöl hinzusetzte. Man mufs deshalb mit sorgsamer Aufmerksamkeit auf den Grad der Konsistenz des Gemisches achten, während man sie mit dem Pfeifenstiel umrührt und je nachdem Firnis zusetzen. Zu mehrerer Sicherheit des Gelingens wird man wohl thun, den Trockenfirnis nur lauwarm zu gebrauchen.

Wenn diese Farbe einmal in der Tübe oder Blase ist, so hält sie sich lange Zeit, ein Jahr und darüber; später aber wird sie zu zähe. In diesem Fall kann man sie, und zwar erst wenn man sie gerade gebrauchen will, mit etwas Lavendelöl anfeuchten, alsdann wird sie sehr leichtflüssig, aber freilich macht diese Essenz die Farbe mehr nachdunkeln.

5. Beschreibung einer eisernen Büchse, um schwarze Farben durch Brennen herzustellen.

Zum Brennen anderer Farben braucht man eine cylindrische Büchse, die zweckmäfsig eine Länge von etwa 15 cm und einen Durchmesser von 6,5 cm hat, und aus Schwarzblech von ca. 2,5 mm Stärke wasserdicht genietet (nicht gelötet) sein mufs. Sie mufs einen fest angenieteten Boden, auf dem anderen Ende einen Deckel haben,

der mit seinem äufseren Rand von etwa 2,5 cm Breite die Büchse möglichst dicht umschliefst.

Man könnte auch einen Schmelztiegel brauchen, und einen recht starken Deckel darauf anpassen, der mit einem Kitt, der wenig vom Töpferthon unterschieden ist, hermetisch verschlossen werden könnte; aber die Tiegel zerbrechen oft, die eisere Büchse ist besser.

6. Schwarz von Kaffee zu bereiten.

Kaffeesatz, der frei von Cichorien oder anderen Beimengungen sein mufs, und dem durch Trocknen alle Feuchtigkeit entzogen ist, wird durch Stofsen so fest als es irgend möglich ist in die Büchse geprefst, bis diese vollständig bis zum Deckel, der fest auf den Satz drücken mufs, gefüllt ist. Die Büchse wird hierauf aufsen mit Thon in einer Dicke von ca. 0,5 cm überall gleichmäfsig, besonders sorgfältig und dicht an der Fuge, die der Deckel bildet, bestrichen und dann am Feuer oder der Sonne so lange getrocknet, bis der Thonüberzug vollständig getrocknet ist.

(Zu der Thonumhüllung bedient man sich einer Thonart, wie sie die Töpfer zu irdenen Gefäfsen und zum Kitten verwenden; er wird mit etwas Wasser angemacht und bis zur Konsistenz eines guten Kittes geknetet.)

Hierauf wird die Büchse mit ihrer Hülle in einem starken Feuer glühender Kohlen — es darf kein Flammenfeuer sein — bis zur Rotglut erhitzt, wobei zu beachten ist, dafs die Thonhülle sich nicht etwa löst. Sowie die Büchse sich erhitzt, bemerkt man bläuliche Flammen auf allen Seiten aus ihr hervorgehen, wie vor einem Lötrohr. Dies sind Gase aus den Rückständen des flüchtigen Öls vom Kaffee, die trotz der Hindernisse von Blech und Thon sich Luft machen und sich sogleich entzünden.

Wenn man diese blauen Flammen nicht mehr sieht und die ganze Büchse stark rot glüht, nimmt man sie aus dem Feuer und zwar vorsichtig, damit die Zange den aufgelegten Thon nicht beschädigt, und läfst sie erkalten; dann ist das Schwarz fertig. Ehe man aber die Büchse öffnet, nehme man mit einem Messer allen Thon von derselben sorgfältig ab, dafs nicht das Geringste davon an dem Verschlufs und den Zusammenfügungen zurückbleibt. Zu dem Ende schabe man nicht blofs mit dem Messer den Thon ab, sondern brauche auch eine starke und harte Bürste, die man nafs macht, mit ihr alle Stellen abreibt und diese dann wohl abtrocknet, ehe man die Büchse öffnet. Denn wenn das geringste Teilchen von diesem Thon in das Schwarz kommt, so ist die Farbe verdorben und die Arbeit vergeblich gewesen. Hierauf öffne man die Büchse und schütte das Schwarz auf einen reinen Teller, auf dem niemals Fett war. Man wird ein

sanftes Schwarz erhalten, das etwas graubläulich und fast unfühlbar fein ist. Die Masse hat sich natürlich sehr verringert; man mufs deshalb in die eiserne Büchse soviel als möglich von dem zu brennenden Material einpressen, damit keine Luft dazu kommen kann, denn sonst gerät das Material selbst in Brand und läfst Asche zurück, wodurch das Schwarz sehr beeinträchtigt werden würde.

Das Kaffeeschwarz ist, wenn es aus der Büchse kommt, schon so fein, dafs es scheint, als dürfe man es nur mit Öl oder Wasser anmachen, um es sogleich zu gebrauchen. Allein, man mufs zuvor eine Vorsicht anwenden, welche bei allen Farben, die man durch Feuer zubereitet, sehr wesentlich ist; man mufs sie in kochendem Wasser waschen, und dies mehrmals wiederholen, bis man sie von den darin befindlichen Salzen befreit hat.

Würde die Vorsicht, die Farbe sorgfältig zu waschen, immer angewendet, so würden sich die Farben nicht so leicht verändern.

7. Verfahren, das Kaffeeschwarz, sowie auch die übrigen Arten von Schwarz, welche sehr leicht sind und auf dem Wasser schwimmen, zu waschen.

Man thue alle schwarze Farbe in ein reines und neues Fayence-Gefäfs von passender Gröfse und schütte darauf einige Tropfen Alkohol (spiritus vini), der sehr schnell das Schwarz durchdringen wird, welches nun zusammensinkt, so dafs man im Stande ist, es anzufeuchten und einen Teig daraus zu machen. Nach und nach setzt man destilliertes Wasser hinzu, genügend, um das Schwarz zu reiben, wenn man dies thun will. Will man aber eine Wäsche vornehmen, so kann man ohne weiteres die Schüssel mit heifsem Wasser anfüllen, das Pulver wird nicht mehr obenauf schwimmen.

Will man die Farbe waschen, um alle Salze daraus zu ziehen, so mufs man sehr heifses Wasser dazu nehmen, und, um die Auflösung zu beschleunigen, die Mischung stark umrühren. Hierauf läfst man die Farbe sich setzen, giefst dann das erste Wasser ab, und giefst neues hinzu, aber immer heifs. Das ganz ungefärbte Wasser darf dann auf der Zunge nicht den geringsten Geschmack zurücklassen. Ist der Niederschlag erfolgt, so giefst man das Wasser ab; das Pulver wird getrocknet, gesammelt und sorgfältig (in einer kleinen Flasche) aufbewahrt, bis man es reibt, um es zu gebrauchen.

8. Verfahren, das Papierschwarz zu bereiten.

Man nehme Abschnitzel von gutem Papier, das weder Wolle noch Seide in sich hat und weiche es, wenigstens vierundzwanzig Stunden lang, in einem hölzernen Gefäfs mit Wasser ein, indem man

es mit einem dicken runden Holze öfters stampft und schlägt, damit der Leim herausgehe und die Stückchen sich in einen Teig verwandeln. Den entstandenen Brei wäscht man so lange, bis das Wasser klar abgeht, was der Fall sein wird, wenn das Wasser drei oder vier Mal gewechselt und abgegossen ist. Man drückt hierauf soviel als möglich alles Wasser aus dieser Paste, so dafs sie steif und hart wird. Man mufs nun eine hölzerne Büchse, ungefähr von dem Durchmesser und der Gröfse der eisernen, aber doch um einige mm breiter und länger, haben, damit später die getrocknete Paste genau in die eiserne Büchse pafst, ohne dafs der geringste leere Raum entsteht.

Um diese harte Paste für die eiserne Büchse zu erhalten, nehme man etwa eine halbe Hand voll von der feuchten und stofse mit einem rund gedrechselten Holz, das etwas weniger Umfang als das Innere der Büchse hat, aber lang genug ist, um mit beiden Händen angefafst zu werden, die Paste in der hölzernen Form fest zusammen; alsdann thut man wieder Paste hinzu und stöfst von neuem, und fährt so fort, bis die Form ganz angefüllt ist. Man braucht aber diese hölzerne Form, weil die eiserne Büchse, wenn die Masse gleich hineingedrückt würde, von der Nässe rosten und so das Schwarz und die Büchse verderben würde. Beide Böden dieser hölzernen Form müssen genau passen, aber zum Abnehmen eingerichtet sein, um die Paste, ohne sie zu zerbrechen, mit dem Rundholz aus der Form herausdrücken zu können. Alles mufs so eingerichtet sein, dafs die aus der Paste geformten, trocknen Cylinder das Innere der eisernen Büchse ganz vollständig ausfüllen. Man formt so viele Cylinder von dem Teig, als man Masse hat, und läfst sie am Feuer oder an der Sonne trocknen, bis sie so trocken wie Holz sind. Hierauf thut man sie in die eiserne Büchse, brennt einen nach dem anderen, und beobachtet dabei alle die Vorsicht, die beim Brennen des Kaffeeschwarz umständlich angegeben ist, sowohl was den Überzug mit Thon betrifft, wie auch das Abnehmen desselben, ehe die Büchse geöffnet wird.

9. Verfahren, das Korkschwarz zu bereiten.

Man wähle neue sehr feine Korkstöpsel, zerschneide sie der Länge nach, nicht quer durch, jeden etwa in acht Streifen. Um Kork leicht zu schneiden, ohne ihn zu zerreifsen, mufs man eine sehr dünne scharfe Messerklinge gebrauchen, die wie eine Säge geführt wird, indem man leicht aufdrückt und stöfst, aber nicht zurückzieht. Aus diesen langen Streifen, die sich besser in die eiserne Büchse hineinpressen, und weniger Raum leer lassen als runde Abschnitte, mache man feste Bündel, die mit etwas Zwirn zusammengebunden werden. Diese Bündel macht man ein weniger gröfser als den inneren Durch-

messer der Büchse, und da der Kork sehr elastisch ist, so mufs man sie dann mit Gewalt in die eiserne Büchse hineinzwängen und mit einem runden Holze hineinstofsen. Ist das erste Bündel eingesetzt, so wird ein anderes darauf gesetzt u. s. w., bis die Büchse vollständig angefüllt ist. Diese Bündel müssen mit aller Gewalt eingeprefst werden, weil der Kork seiner Natur nach im Feuer mehr an Masse verliert, als irgend ein anderer Körper; daher mufs man darauf achten, dafs so wenig leerer Raum als möglich entsteht, weil sonst zu besorgen ist, dafs das Material teilweise verbrennt und dann die Farbe durch Vermischung mit Asche schlecht wird. Im übrigen sind immer wieder dieselben Dinge beim Brennen zu beobachten, die bereits bei den vorigen Farben empfohlen worden sind.

Das Korkschwarz bereiten sich viele Maler, indem sie den Kork blofs an offenem Feuer oder an der Flamme einer Kerze brennen; das auf diese Art zubereitete Schwarz taucht nichts und ist nicht haltbar. Es verliert nicht nur seinen schönen feinen bläulichen Ton, sondern es verschwindet mit der Zeit, wegen der Asche, die damit vermengt ist, oder aus anderen nicht bekannten Ursachen. Das Korkschwarz ist so äufserst brauchbar für alle zarten grauen Töne des Himmels, des Leinenzeugs, des Fleisches, dafs es wohl der Mühe wert ist, alle Mühe und Vorsicht anzuwenden, es gut zu erhalten. Übrigens ist es so leicht, dafs man es bei dem Anmachen und Reiben durch einige Tropfen Weingeist mufs zusammensinken lassen, wie das Kaffeeschwarz (siehe diesen Artikel).

10. Verfahren, das Preufsischschwarz aus Berliner Blau zu bereiten.

Man nehme gutes Berliner Blau, aber nicht aus englischer Fabrik. Dies Blau zerbreche man in Stückchen von der Gröfse eines kleinen Kirschkerns, fülle damit die eiserne Büchse, ohne dafs zu kleine Stückchen und noch weniger etwas als Pulver dabei ist, denn anstatt Schwarz von einem reinen samtartigen Ton zu erhalten, wird es dann bräunlich wie Rufs werden. Man schüttelt die Büchse während des Füllens mit diesen blauen Körnern oft vorsichtig, damit sie sich von selbst lagern und neben einander zu liegen kommen, so dafs zwischen ihnen so wenig leerer Raum bleibt, als möglich.

Wenn die Büchse auf diese Art, ohne die Farbe zu sehr zu drücken oder zu zerbrechen, gefüllt ist, setze man den Deckel darauf, verkitte ihn mit Thon und verfährt wie vorher angegeben ist.

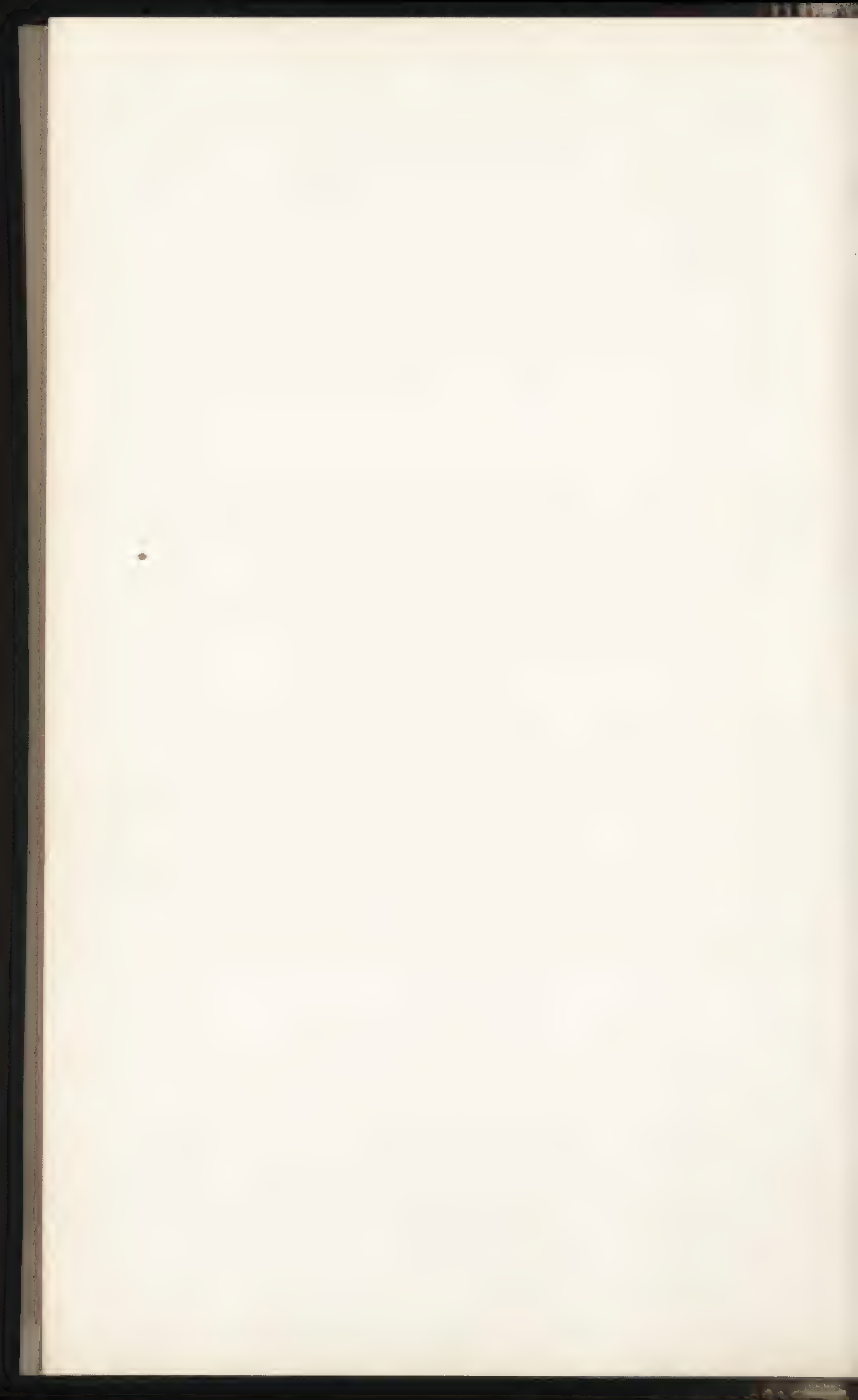
Dieses Schwarz hat eine sehr intensive Farbe und aufserdem den grofsen Vorteil, dafs es viel schneller trocknet, als alle übrigen schwarzen Farben. Es ist daher selbst dem Elfenbeinschwarz vorzuziehen bei schwarzen Gewändern und anderen dunkeln Gegenständen;

ferner eignet es sich auch besser für Mischungen, mit Ocker für dunkelgrünliche Farben, mit rotem und gelbem Ocker für das Braun zum Anlegen.

Wenn auch sehr selten ein Künstler oder Dilettant von den vorstehenden Angaben praktischen Gebrauch machen wird, da jetzt die Farben fertig zum Gebrauch von den Farbenhandlungen gekauft werden, so sind doch alle Mitteilungen über Bestandteile und Herstellung der Farben für jeden wichtig, der mit diesem Material arbeitet. Aus der Kenntniss aller dieser Dinge wird sich gelegentlich leichter ein Übelstand erklären und danach vermeiden lassen. Ausserdem ist es gewiss im Interesse der Kunst, dafs die Kenntniss von der Herstellung eines guten Materials nicht verloren geht.

II.

DIE ÖLMALEREI.



Sechster Abschnitt.

Die notwendigen Vorstudien und Vorkenntnisse.

---

§ 20. Die Zeichnung.

Für diejenigen Anfänger, welche nicht genügend oder wohl gar nicht den Unterricht eines dazu geeigneten Künstlers haben können, soll hier eine kurze Anleitung gegeben, ein Weg gezeigt werden, auf dem sie dazu gelangen können, sich die Kenntnisse und Fertigkeiten zu erwerben, welche mindestens als notwendig betrachtet werden müssen, um gute Arbeiten zu Stande zu bringen. Vorausgesetzt, — dafs ihre natürliche Begabung diesen ihren Wünschen entspricht. Das aber sei allen gesagt, dafs nur ernste Arbeit und ein unablässiges Streben: Vollkommenes hervorzubringen, auf diesen, wie auf allen anderen Wegen allein im Stande sind, auch den Begabtesten zum Ziel zu führen.

Ein Anfänger soll nicht eher Pinsel und Palette zur Hand nehmen, als bis er genügend gut zeichnen kann, das heifst, bis er einen Gegenstand, namentlich Kopf und Gestalt des Menschen, in den Umrissen und in den richtigen Verhältnissen der einzelnen Teile zu einander und zum Ganzen aufzuzeichnen im Stande ist. Ebenso mufs er auch mit den einfachen Mitteln der Zeichnung, Schwarz und Weifs, also durch Helligkeit und Dunkelheit, die Form, die Modellierung des Gegenstandes wiedergeben können. Durch die genaue und richtige Wiedergabe der Verhältnisse, der feinen Schwingungen der Linien, durch die Modellierung, d. h. wie weich, wie rund, wie bestimmt, wie eckig oder scharf sich der eigenartige Charakter einer Form in der Natur ausspricht, erlangt auch die Nachbildung Ähnlichkeit, Wahrheit und Leben. Dies alles mufs man sehen lernen, um es nach-

bilden zu können. Nachbilden kann man nur mit der Hand, was man an den Gegenständen sieht, aber gerade durch die Bemühung, genau wiederzugeben, übt sich das Auge, lernt immer genauer und schärfer alle die einzelnen, charakteristischen feinen Unterschiede sehen und dann wird auch die Hand, ein williger Diener, durch fortgesetzte und unablässige Bemühung lernen, das Gesehene nachzubilden.

Wenn nun jemand vom Zeichnen nur gelernt hat, was heutzutage in den Schulen gewöhnlich gelehrt wird, so ist ihm die Anschaffung einer guten Zeichenschule anzuraten, deren systematisch und praktisch in bestimmter Reihenfolge geordnete Vorlagen der Anfänger nachzuzeichnen hat. Vom Einfachen und Leichten, bei dem, so lange es nötig ist, in den Zeichenschulen die Anlage der Zeichnung neben der Ausführung angegeben ist, zum Schwereren fortschreitend, kann er Auge und Hand für die vorher bezeichneten, notwendigen Kenntnisse üben und sich eine gute Technik des Zeichnens erwerben. Für diesen Zweck zu empfehlen sind die Zeichenschulen von Julien, sowohl die mit Studien nach der Antike, als auch die mit Studien nach dem Leben [1]). Gleich empfehlenswert ist die Zeichenschule von Bucollet. Es ist nicht notwendig sich diese Werke ganz vollständig anzuschaffen, die Blätter werden auch einzeln verkauft. Eine passende Auswahl genügt.

Ist durch diese Arbeiten Auge und Hand hinlänglich geübt, eine gute Technik des Zeichnens erworben, so mufs man nach dem Runden, nach Gipsabgüssen zeichnen. Köpfe, Hände, Füfse, Körperteile nach Abgüssen der Antike und des Lebens. Womöglich auch ganze Figuren in verkleinertem Mafsstabe [2]). Dann mufs auch nach

---

[1]) Die verschiedenen Ausgaben auf grauem und rötlichem Papier für die erste, auf weifsem und gelblichem Papier für die zweite Reihe sind gleich gut. Doch ist zu empfehlen, auch einige Vorlagen zu nehmen, in denen Weifs zum Höhen der Lichter gebraucht ist.

[2]) Obgleich ein Anfänger vielleicht nicht im Stande ist, die aufserordentliche Schönheit der Antike genügend zu würdigen, so ist es doch ein Vorteil für ihn, die menschlichen Formen, bereits künstlerisch, d. h. mit Auswahl, dem Leben nach- und durchgebildet, in einfachster und schönster Erscheinung kennen zu lernen und seinem Gedächtnis einzuprägen. Bei den Studien nach der Natur mit ihrem Reiz der mannigfaltigsten und individuellsten Charakteristik wird ihm das ein Wegweiser sein, um auch in ihr die Schönheit

dem Leben selbst gezeichnet werden. Zunächst Köpfe — und dabei ist den Anfängern zu raten, wenigstens für die ersten Studien männliche Modelle im vollen Mannesalter zu wählen. Da sind die Formen fest, genügend gerundet, nicht von Fältchen und kleinen Unebenheiten der Haut durchkreuzt, Dinge, die den Anfänger leicht verhindern, die Hauptform richtig nachzubilden. Schöne jugendliche, weibliche Köpfe und namentlich Kinder sind wegen der weichen Unbestimmtheit und Veränderlichkeit ihrer Formen für den Anfang zu schwer.

Für die Zeichnungen sind Licht und Schatten, die mannigfaltigen Abstufen der Dunkelheit eigentlich das Material, womit modelliert wird, dasselbe, was in der Skulptur irgend ein Stoff, Wachs, Thon, Marmor, Holz etc. ist. Ohne alle Beleuchtung, wie mit einer solchen, die von allen Seiten her gleichmäfsig auf einen Gegenstand fällt, kann man diesen nicht zeichnen. So wie man also anfängt nach dem Runden zu arbeiten, soll man auf die Beleuchtung besonders acht haben. Man mufs so lange versuchen, den Kopf, die Hand, den Fufs dem Licht zu- und abzuwenden, bis die Formen dadurch sich besonders deutlich zeigen, und das Ganze einen malerischen Eindruck macht.

Woran immer man aber auch arbeiten mag, an Kleinem oder Grofsem, an Zeichnung oder Gemälde, immer behalte man dabei die nachfolgenden Ratschläge im Gedächtnis und befolge sie pünktlich mit grofser, darauf gerichteter Aufmerksamkeit so lange, bis sie einem so zu sagen in Fleisch und Blut übergegangen sind und man sie ausübt, ohne weiter besonders an sie zu denken.

1) Man soll immer mit der Andeutung des ganzen Gegenstandes, den man darstellen will, beginnen, ehe man auf die einzelnen Teile desselben oder die Ausführung übergeht und dann auch immer vom Allgemeinen auf das Einzelne kommen.

---

zu finden, die mit der Wahrheit zusammen das Wesen der Kunst ausmacht. Ebenso lernen die Jünger der Wissenschaft die Eigentümlichkeit und Schönheit einer fremden Sprache aus den Meisterwerken dieser Sprache und dies sehr oft in einem Lebensalter, wo sie den vollen Wert der Werke zu würdigen noch nicht im Stande sind.

2) Das Ganze der Erscheinung soll man stets im Auge behalten. An welcher einzelnen Stelle man arbeiten mag, immer soll man dieselbe in dem, was man gerade daran arbeitet, mit dem Ganzen vergleichen, sowohl im Original, wie in der eigenen Arbeit [1]).

Der Anfänger mufs diese Vorschriften befolgen, der fertige Künstler thut es als eine selbstverständliche und notwendige Sache. — Die vollkommenste Art des Fortschreitens der Arbeit würde die sein, dafs in jedem Stadium derselben, mit den Mitteln dieses Stadiums die Eigenartigkeit des darzustellenden Gegenstandes dem Beschauer lebendig entgegenträte, sei es als blofser Kontur, als leichte Anlage und so weiter je nach dem Fortschreiten der Ausführung. Immer soll man diese so gleichmäfsig wie möglich in allen Teilen fortführen, nicht also einen einzelnen Teil für sich vollenden, während alles Übrige noch ganz unvollendet dasteht. Alles dies, was hier für die Zeichnung gesagt und angeraten ist, hat dieselbe ja noch eine erhöhte Geltung und Bedeutung auch für die Malerei.

Eine sehr empfehlenswerte Übung ist, abgesehen von den voranstehenden Vorschriften, alles, was man gezeichnet hat, nach-

[1]) Beispiel: Man hat einen Kopf zu zeichnen. Dabei legt man mit ganz leichten, einzelnen oder zusammenhängenden Linien den äufseren Kontur an, giebt acht, dafs er auf die Stelle des Papiers kommt, wo man ihn haben will. Dann aber zunächst, dafs die Richtung des Kopfes, die Längen und Breiten in den verschiedenen Mafsen, in ihrem Verhältnis zu einander möglichst richtig beobachtet und wiedergegeben werden. Darnach giebt man (wieder nur mit leichten und einfachen Strichen) die Stelle der Gesichtsteile durch allgemeine Linien an, die sich als solche thatsächlich oder durch den Schatten darstellen u. s. w. Geht man nun weiter und will z. B. ein Auge zeichnen, so soll man wieder die Konture davon leicht angeben, indem man die Richtung, die Stellung, die Verhältnisse der Länge und Breite mit den hierfür notwendigen Punkten durch Vergleichung der Stellung dieser Punkte im Original zu den anderen Gesichtsteilen und in der Arbeit zu den übrigen Andeutungen genau beobachtet u. s. w. — Ebenso soll man bei der Ausführung mit Schatten und Licht zuerst die wirklichen Schattenmassen leicht und nur im Gegensatz zur gesamten Lichtmasse, dann in ihnen die tieferen Dunkelheiten, im Licht nur die dunkelsten Halbtöne u. s. w. abgeben. Auch hierbei immer die Stelle, wo man arbeitet mit dem Ganzen im Original und in der Zeichnung auf das Mafs der Dunkelheit und Helligkeit vergleichen u. s. w.

her aus dem Gedächtnis klein und in einfacher Weise zu wiederholen. Diese Erweckung und Stärkung des malerischen Gedächtnisses gewährt viele Vorteile und erleichtert namentlich der Beweglichkeit und Veränderlichkeit der Natur gegenüber, das Festhalten eines Moments, der für Bewegung und Ausdruck besonders charakteristisch und günstig erschien.

Zusatz zum vorigen Paragraphen.

Das Aufspannen des Papiers auf ein Reifsbrett.

Bei der Anfertigung der vorher besprochenen Zeichnungen und Studien mufs das Papier, auf dem man zeichnet, glatt und fest auf einem Reifsbrett [1]) aufliegen. Man kann dies mit Heftzwecken bewirken, besser und bei ausgeführten Zeichnungen notwendig, ist, es aufzuspannen. Dies geschieht in folgender Weise.

Man legt 10 bis 12 mm breit rings herum das Papier auf allen Seiten leicht um, weil dieser Umschlag nicht nafs gemacht, sondern blofs mit Leim oder Kleister bestrichen werden soll. Hierauf wendet man das Blatt um, so dafs die obere Seite unterwärts zu liegen kommt und das Brett berührt. Mit einem nassen Schwamm befeuchtet man die ganze jetzt oben liegende (untere) Fläche des Papiers, ohne zu reiben, sonst würde man das Papier verderben und die obere Haut desselben abreiben. Alles ohne den umgebogenen Rand feucht zu machen. Dieses angefeuchtete Papier läfst man einige Minuten sich ausdehnen und erweichen, oder wenn man für nötig hält, es noch mehr anzufeuchten, so thut man dies, indem man darauf mit dem nassen Schwamm tupft, bis es so geschmeidig wird wie Leinwand. In diesem Zustande läfst man es einige Augenblicke, bis man keine glänzend feuchten Stellen mehr sieht. Hierauf wendet man vorsichtig das Blatt Papier um und legt es auf das Brett, auf welches man es, natürlich nnr an den Rändern, ankleben will. Bevor man die umgeschlagenen Ränder des Papiers anklebt, zieht man das Papier überall sanft und leicht mit beiden Händen nach allen Richtungen an, so dafs es rings herum gleichmäfsig auseinander gezogen ist. Wenn dieses auf eine sehr gleiche Art geschehen und das Papier auf allen Seiten gleichförmig ausgezogen ist, nicht auf einer Seite mehr als auf der anderen, so schlägt man den Umschlag zurück und bestreicht ihn sehr gleichmäfsig mit Leim oder Kleister, ohne über die Breite des

---

[1]) Ein Reifsbrett ist eine platte, hölzerne Tafel aus drei, vier Brettchen so zusammengeleimt, dafs die Holzfasern überall von oben nach unten gehen, während auf der Rückseite zwei breite Leisten in entgegengesetzter Richtung, in die Quere eingefugt sind, damit sich das Holz nicht werfen kann.

Umschlages hinaus zu gehen. Hierauf klebt man das Papier geschwind und genau winkelrecht auf das Brett fest, ohne es weiter noch besonders anzuziehen, aufser, um es überall gleichförmig und winkelrecht zu haben.

Statt des Leims oder Kleisters, der bequemer ist, weil er nicht so leicht trocknet, kann man auch den Mundleim gebrauchen. Wenn man dann eine auf dem Brette ausgespannte Zeichnung vollendet hat, so schneidet man sie winkelrecht ringsum mit dem Federmesser nach einem Lineal ab.

Es ist gut, einen oder mehrere Bogen glattes Papier von der Gröfse des befeuchteten Teils des Zeichenpapiers unter dasselbe zu legen, dadurch wird es elastischer, was vorteilhaft für das Zeichnen ist.

§ 21. Hülfswissenschaften.

Wer sich nun ernsthaft und ordentlich zum Künstler ausbilden will, der mufs von den Hülfswissenschaften der Kunst zunächst Perspektive und Anatomie studieren. Erstere nicht allein nur, um etwa notwendige Konstruktionen machen zu können, sondern besonders um richtig sehen und verstehen zu lernen, warum ein Gegenstand, wenn von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet, so oder so gestaltet erscheint. Es giebt viele und gute Lehrbücher über Perspektive, von denen nur beispielsweise die von Hummel und von Schreiber erwähnt sein mögen. Bei der Anatomie handelt es sich wesentlich und allein um die plastische Anatomie d. h. um die Kenntnis der Formen des Skelets und der oberen Muskellagen, dann auch in Bezug auf ihre Veränderungen, wenn sie in Thätigkeit sind. Zugleich mit der Benutzung eines der Lehrbücher hierüber ist das Studium an einem Skelet und an einem sogenannten Muskelmann von Gips für diese Kenntnisse besonders empfehlenswert.

Siebenter Abschnitt.

Die Farbe.

§ 22. Die Farben (die Farbentöne).

Die unendliche Mannigfaltigkeit aller Farben in der Natur besteht ursprünglich aus den einfachen Farben Gelb, Rot, Blau und deren Zusammensetzungen, von denen gelb und rot: orange, gelb und blau: grün, blau und rot: violett hervorbringen. Wenn zu solcher Zusammensetzung von je zwei Farben etwas von der dritten hinzukommt, so wird die dadurch entstehende Farbe weniger brillant und rein, zuletzt geradezu eine Art Grau, Braun oder Schwarz hervorbringen werden.

In Aquarell kann man auch wirklich mit jenen drei einfachen Farben eine sehr grofse Menge von Farbentönen hervorbringen. Das weifse Papier vertritt die Stelle des Lichtes, die Farben sind durchsichtig und die Vermischung der drei Hauptfarben in ihren dunkelsten Nüancen giebt eine Art Dunkelheit, welches als Schwarz dienen kann. Mit wenig Farbe und viel Wasser wird derselbe Farbenton sehr hell, der mit mehr Farbe und weniger Wasser, um so dunkler und stärker gefärbt erscheint. Nimmt man also z. B. Indischgelb für das Gelb, Karmesinlack für das Rot, Berliner Blau für das Blau, so würde man je nachdem man mehr oder weniger Wasser dazu nimmt, vom allerhellsten gelblichen Ton bis zur vollsten Intensität der Farbe, vom lichtesten Rosa, lichtesten Blau bis zur vollen Kraft der angegebenen Farben in beliebiger Abstufung gelangen können.

Ebenso auch mit den Mischungen: das Scharlachrot, die Orangefarbe, welche man durch Vermischung des Indischgelb und des Karmesinlacks erhält [1]), würde durch Zusatz von immer mehr Wasser

[1]) Beiläufig sei hier bemerkt, dafs man mit den Wasserfarben einen brillanteren Ton erhält, wenn man erst Gelb aufträgt, dies trocknen läfst und dann den Lack darüberzieht, — einen weniger brillanten Ton, wenn man beide Farben vermischt.

bis in die hellsten Fleischtöne geführt werden können, ganz abgesehen davon, dafs immer verschiedene Farbentöne hervorgebracht werden, je mehr oder je weniger man von der einen oder der andern Farbe nimmt. Ein ganz klein wenig Blau wird jeden der so erreichten Töne mildern und durch immer stärkeren Zusatz ihn erst in das Grau, dann ins Braun und Blauschwärzliche überführen.

Gelb und Blau giebt also Grün; wärmer, kälter d. h. gelblicher oder blauer, je nachdem man mehr von der einen oder der anderen Farbe nimmt, immer aber rein und brillant. Will man diese Brillanz mildern, so nimmt man ein wenig Karmesinlack dazu, wenn mehr und mehr, gelangt man zum Braun und Braunschwarz oder Blauschwarz. Durch das Zunehmen von mehr Wasser demnach zu einer ganz unendlichen Menge hellerer grüner, grünlich grauer, grünlich brauner und grünlich schwärzlicher Töne.

In derselben Weise kann man das reine, vollkommene Violett, welches man durch das Blau und den Karmesinlack erhält, verändern; rötlicher, blauer, je nachdem man mehr von der einen oder andern Farbe nimmt. Durch mehr und mehr Zusatz von Gelb wird das Violett milder, stumpfer oder grauer, brauner werden, zuletzt wirklich grau, braun, bis ins Schwarze. Wiederum eine sehr grofse Menge von Farbentönen, alle durch die einfachen Farben, Gelb, Rot und Blau hervorgebracht. Annähernd wird man durch alles dies eine Vorstellung davon bekommen können, dafs wirklich alle Farbentöne aus diesen drei ursprünglichen Farben zusammengesetzt sind und zusammengesetzt werden können.

Wenn dies so ist, warum dann die grofse Menge der vorn in diesem Buche aufgeführten Farben?

In der Natur erhält eine jede Farbe ein anderes Aussehen, je nach dem Stoff, an dem sie gebunden ist. Wenn z. B. weifses Seidenzeug, weifses Tuch, weifse Leinwand mit einer und derselben Farbe, sei es gelb, oder rot, oder blau etc. gefärbt würden, so würde eine jede dieser Farben bei jedem dieser Stoffe anders erscheinen. Die Rauhigkeit oder Glätte der Oberflächen, die Durchsichtigkeit oder Undurchsichtigkeit, die Festigkeit oder Weichheit, kurz, die Eigenartigkeit eines jeden Stoffes lassen auch die Farben, die sie haben, in einer dafür so charakteristischen Eigenthümlichkeit erscheinen, dafs es schon aus diesem Grunde wünschenswert ist, Farbenmaterial von einer der Natur ähnlichen Eigentümlichkeit zu haben, um diese Gegenstände so treu und der Wahrheit gemäfs,

wie möglich, nachahmen zu können, fest, undurchsichtig, durchsichtig u. s. w. Es giebt keinen Farbenstoff, der alle diese Eigenschaften in sich vereinigte, der, wo man es brauchte, leuchtend und fest oder durchsichtig und leicht erschiene. Die Färbestoffe selbst sind auch in der Farbe so eigenartig, dafs man meistenteils nicht durch Zusetzen anderer Farben genau die Wirkung dritter Farben erreichen kann. Nimmermehr ist durch Zusatz von Schwarz oder Blau zum Zinnober die Färbung des Lacks, durch Zusatz von Schwarz zum Kobalt das tiefe Blau des Berliner Blau zu erreichen u. dgl. m. Ein Vorzug der Ölmalerei besteht darin, dafs sie Farbenmaterial von fester, leuchtender Art und von den verschiedensten Graden der Durchsichtigkeit in mannigfaltigster Verwendung und ihrer Art gemäfs gebraucht und dadurch die reichsten und feinsten Farbenwirkungen hervorbringen kann, während die Verschiedenartigkeit des Farbenmaterials in den übrigen Arten der Malerei nicht so wirksam und mannigfaltig hervortritt. Wenn demnach auch die ganze Welt der Farbe aus jenen drei ursprünglichen Farben und ihren Mischungen besteht, so sind doch die verschiedenartigsten Farben (Färbestoffe) notwendig, um alle die Farben und Farbentöne wiederzugeben, welche die Natur uns zeigt.

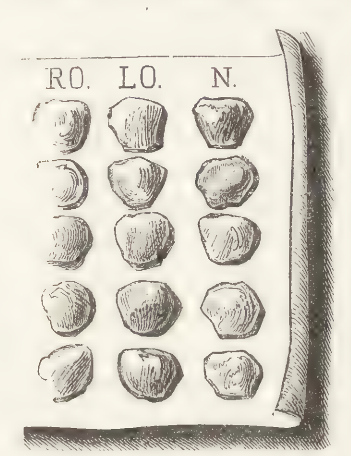
Ein Maler wird sich also zunächst eine allgemeine und ungefähre Vorstellung verschaffen müssen, aus welchen Farben und Farbenstoffen er einen bestimmten, von ihm gesuchten Farbenton zu mischen hat, wie viel von dieser oder jener Farbe dazu zu nehmen ist.

Aber diese Kenntnis ist durchaus nicht leicht zu erlangen, sondern nur durch lange und anhaltende Übung und Erfahrung. Vor allen Dingen aber mufs die Natur demjenigen, der sich mit Erfolg um die Erlangung dieser Kenntnis bemühen will, ein reiches Mafs von Farbensinn verliehen haben, diesen unerklärlichen Scharfblick des Auges, der alle, auch die allerfeinsten Unterschiede der Farbe zu sehen, zu empfinden und sie in eine harmonische Verbindung zu bringen im Stande ist. Die Mannigfaltigkeit und Schönheit der Farbentöne zu sehen und zu empfinden ist selbstverständlich die wesentliche Grundbedingung, um sie nachahmen zu können.

Ein erster und notwendigster Schritt aber auf dem Wege zu jener Kenntnis hin, ist für den Anfänger jedenfalls: Die

für den Anfang notwendigsten Farben und ihre Veränderung durch Mischung mit Weifs und mit Blau kennen zu lernen. Für die ersten Studien genügen folgende Farben: Kremser Weifs, Neapelgelb (von mittler, rein gelber Färbung), Jaune brillant, lichter Ocker, Steinocker, dunkler Ocker, gebrannter lichter Ocker, gebrannter Goldocker, Venetianisch- oder helles Englischrot, Persisch- oder dunkles Englischrot, Zinnober, heller, mittler und dunkler Krapplack, gebrannte Terra di Siena, Preufsischbraun oder gebrannte grüne Erde, Bein-, Elfenbein-, Kork-Schwarz, Mumie oder Asphalt, Kobalt, Berliner Blau, künstlicher Ultramarin.

Um die Veränderung kennen zu lernen, welche die Mischung mit Weifs und dann auch mit Blau bei diesen Farben hervorbringt, würde genügen, diese Mischungen auf der Palette mit dem Pinsel oder Spachtel vorzunehmen. Um aber einen dauernden Nutzen davon zu haben, mache man diese Versuche auf der reinen Palette oder kleinen Glasplatte, mit jeder Farbe an einer reinen Stelle derselben wie folgt: 1 Teil Farbe und 1 Teil Weifs, 1 Teil Farbe und viel Weifs, wenigstens 2 Teile, dann noch zu der letzten Mischung $^1/_4$ Teil Kobalt, zu der ersten $^1/_2$ Teil Kobalt. Auf einen Streifen Maltuch oder Malpapier setzt man oben die reine Farbe, darunter die erste, dann die zweite Mischung und so fort. Neben diese Reihe von der ersten Farbe z. B. Neapelgelb die von den folgenden Farben den Ockern etc.



Gegen Staub und Schmutz geschützt, läfst man alles trocknen und hebt es ebenso geschützt, aber der Luft und dem Licht zugänglich, auf. Durch öftere Betrachtung der gewonnenen Töne kann der ganz unerfahrene Anfänger sich dieselben einprägen oder bei Mischungen sich zur Hand legen. Er wird

dann mit einiger Überlegung leichter und sicherer den Ton finden, den er haben möchte, als wenn er ihn auf das Geratewohl suchen müfste. Diese vorläufige Kenntnisnahme ist unter allen Umständen das Nächstliegende und Notwendigste für jeden, der mit Ölfarben zu malen gedenkt und diese noch gar nicht kennt.

§ 23. Bouviers Anleitung zur Kenntnis der Ölfarben und ihrer Mischungen für das Fleisch.

Eine Vorstudie.

Diese Anleitung ist durchaus schematisch und daher nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Kunst selbst. Aber sie ist aufserordentlich praktisch für diejenigen, welche keine Kenntnis von der besonderen Eigenart und der Verschiedenartigkeit der Ölfarben haben, sowohl in Bezug auf die verschiedene Wirkung, wie auf den Farbenton bei Mischungen, ursprünglich ähnlich aussehender Farben. Allein denen, welche diese Kenntnis fehlt, ist daher nur ernstlich anzuraten, genau und gewissenhaft nach den Vorschriften dieser Anleitung von Bouvier sich die Reihen der Töne so zu mischen und weiter zu behandeln, wie er das vorschreibt. Sie erhalten dadurch eine Menge von Farbentönen, welche denen, die sie in der Natur sehen und nachahmen wollen, gleich oder ähnlich sind und werden leichter erkennen können, welche anderen Farben sie noch hinzuthun müssen, damit ihre Mischung den Farbentönen, die sie in der Natur sehen, gleich werde. Die Anfänger haben sich alsdann auch noch zu bemühen, das Aussehen der gemischten Farbentöne der einzelnen Reihen im Gedächtnis zu behalten, auch die Farben und deren quantitatives Verhältnis, mit dem die Mischung gemacht ist.

Reihen gemischter Töne nach Bouvier's Vorschrift, zur Untermalung.

Gewöhnlich mischt man auf der Palette. Für diese Mischungen hier dürfte es prakticher sein, sie auf der Glasplatte zu machen, die mehr Raum bietet und leichter dazwischen zu reinigen ist, wenn doch etwa sehr kontrastierende Töne an derselben Stelle zu mischen

sein sollten. An reinen Farben setze man auf eine Seite der Glastafel:

1) Weiſs Nr. 1	12 Teile;
2) Neapelgelb Nr. 3 (für die hellen Töne der Schatten)	2 „
3) gelben Ocker Nr. 4	8 „
4) dunkeln Ocker Nr. 5	4 „
5) hellroten Ocker Nr. 7	5 „
6) rotbraunen Ocker oder dunkel Braunrot Nr. 8	3 „
7) Zinnober Nr. 10	1 „
8) Korkschwarz Nr. 31	4 „
9) Englisch Berliner Blau Nr. 17 . .	2 „
oder besser Kobalt	3 „

Für die Mischungen, welche nun nachfolgend angegeben werden, möge man sich merken, daſs alle Töne, bei denen ein * steht, aus reinen Farben ohne Zusatz von Weiſs gemischt werden.

Daher wird man bei dem Anfang einer jeden Reihe bei Nr 1 ein * sehen, ausgenommen bei der neunten, bei der Weiſs auch schon in Nr. 1 genommen werden muſs, um graubläuliche Töne daraus herzustellen, wie solche notwendig sind.

Alle Töne, welche eine Reihe mit Nr. 1 anfangen sind, auch die Basis der zwei darauf folgenden helleren Töne, Nr. 2, 3 und bisweilen auch 4. Von allen Tönen Nr. 1 mische man deshalb eine etwas gröſsere Quantität, weil man von ihr nimmt, um die darauf folgenden Nr. 2 und 3 zu mischen; von jedem Ton Nr. 1 muſs man aber gleich so viel mischen, daſs nach Mischung der Lichttöne, welche zuerst angegeben sind, noch eben so viel Farben zu der späteren Mischung der Halbtöne übrigbleibt.

Einige Reihen der Schattentöne haben auch bei Nr. 2 und 3 ebenfalls ein *, weil diese Töne nur mit mehr oder weniger hellem oder dunklem Gelb lichter gemacht werden, ohne einen Zusatz von Weiſs. Wo man demnach kein * bemerkt, ist immer Weiſs in der Mischung. Dies alles gilt auch von der zweiten Palette, die für die Übermalung des Fleisches bestimmt ist.

Frische, rosenfarbene und helle Töne.

Erste Reihe.

1) Gewöhnlicher Zinnober, rein *. — 2) Zinnober und ebenso viel Weiſs. — 3) Zinnober mit drei oder vier Mal so viel Weiſs.

Diese drei ersten Töne würden bei der Untermalung bloſs zur rosigen Farbe der hellsten Lichter auf den Wangen sehr zarter Ko-

lorite und zu den lichtesten Stellen der Lippen dienen; für alles übrige und besonders für das Kolorit der Männer, ist die zweite Reihe passender.

Man hat keine Veranlassung, zwischen der Mischung dieser drei Töne die Glastafel zu reinigen, man läfst nur immer die Hälfte von dem, was man gemischt hat, zurück, und mischt ebenso viel Weifs hinzu. Ebenso verfährt man bei allen folgenden Tönen. Die Glastafel reinigt man etwas, jedoch nur oberflächlich.

Zweite Reihe.

1) Hellroter Ocker *. — 2) Desgleichen halb mit Weifs. — 3) Desgleichen mit vielem Weifs.

Diese Reihe würde dazu dienen können, um ein wärmeres Rot oder Rosa zu machen, das aber nicht so brillant und zart ist, als das von der ersten Reihe.

Jetzt ist die Glastafel ein wenig abzuwischen, dann aber mischt man an derselben Stelle weiter.

Dritte Reihe.

1) Hellroter Ocker und halb hellgelber Ocker *. — 2) Derselbe Ton mit der Hälfte Weifs. — 3) Ein kleiner Rest von dem vorigen mit vielem Weifs.

Die zwei letzten Töne, besonders aber der dritte, können dazu dienen, um damit den Lokalton des Fleisches in den grofsen Lichtpartieen zu malen. Man setzt noch Weifs hinzu, wenn der Lokalton der Natur es verlangt. Jetzt reinige man etwas die Glastafel.

Vierte Reihe.

1) Hellroter Ocker und zwei Mal so viel hellgelber Ocker *. — 2) Derselbe Ton mit der Hälfte Weifs. — 3) Derselbe mit noch viel mehr Weifs.

Für die gelblichsten Lichttöne des Fleisches.

Wenn man ein sehr reines und brillantes Kolorit zu malen hätte, wie es viele junge Kinder und Frauen haben, so würde man statt des roten Ockers Zinnober und statt des lichten Ockers oder mit dem lichten Ocker zusammen Jaune brillant, ja selbst das gereinigte Neapelgelb, wenn man dieser Farbe sicher ist, nehmen, um die zweite, dritte und vierte Reihe zu machen.

Es war angeraten, von jeder Farbe Nr. 1, die mit einem * bezeichnet ist, eine Portion zurückzubehalten. Diese auf dem Glase zurückbehaltene Portion mufs so grofs und dem gleich sein, was man bisher schon verbraucht hat.

Mehr oder weniger gebrochene Töne für die Halbtöne und Schatten.

Zuerst mischt man einen Teil von einer bläulichschwarzen Farbe, am besten also Korkschwarz, mit dem vierten Teile Kobalt zusammen. Diese Mischung setze man zu den reinen Farben in eine Ecke der Glastafel, um davon in alle ohne Weifs mit einem * und Nr. 1 bezeichneten Töne zu mischen, die man hierzu aufbewahrt und deshalb eine gröfsere Quantität davon gemischt hatte.

Man drehe jetzt die Glasplatte ein wenig, um die folgenden Töne auf einer reinen Stelle mischen zu können.

Fünfte Reihe.

1) Reiner Zinnober mit dieser schwarzblauen Mischung, zum vierten Teil des Zinnober *. — 2) Die vorige Mischung mit der Hälfte Weifs. — 3) Dieselbe mit vielem Weifs.

Diese drei Töne sind violett und für einige Partieen der Lippen und Thränenwinkel. Das Rot wird vorherrschend sein. Meistens würde man zu diesen Tönen beim Malen von den Tönen der ersten Reihe hinzu zu nehmen haben, wenn es nötig sein sollte, oder auch von der siebenten und achten Reihe.

Man reinige die Glastafel wegen der weifsen Farbe ein wenig.

Sechste Reihe.

1) Hellroter Ocker vermischt mit einem Vierteil von der schwarzblauen Mischung *. — 2) Eben diese Mischung mit der Hälfte Weifs. — 3) Dieselbe mit vielem Weifs.

Für das Grauviolett, das weniger brillant ist, als die Töne der fünften Reihe; jedoch mufs das Rot noch vorherrschen.

Man wische die Glasplatte wiederum ein wenig ab.

Siebente Reihe.

1) Hellroter Ocker und hellgelber Ocker, die reine Farbe der dritten Reihe, zu welcher man ein Vierteil von dem Schwarzblau mischt *. — 2) Dieselbe Mischung mit der Hälfte Weifs. — 3) Dieselbe mit vielem Weifs.

Für die Halbtöne des Fleisches, die gleich auf die Lichter folgen und deren Ton nicht ins grau-violett geht, sondern in die Lokalfarbe des Fleisches für die abgewendeten Flächen, das heifst, welche für das Auge des Malers und von der Stelle aus, wo er sich befindet, das Licht nicht von vorn erhalten.

Man reinige die Glastafel etwas.

Achte Reihe.

1) Hellroter Ocker, vermischt mit zwei Mal soviel hellgelbem Ocker, (der Ton der vierten Reihe), mit einem Viertel Schwarzblau *. — 2) Dieselbe Mischung mit der Hälfte Weifs. — 3) Dieselbe mit vielem Weifs.

Dient für die Halbtöne, welche schon ins grünliche übergehen. Hier ist das Rot nicht vorherrschend; die hinzugesetzte Menge des Gelb ergiebt dies von selbst.

Man reinige die Glastafel etwas.

Neunte Reihe.

1) Das reine Schwarzblau mit einem Viertel Weifs. — 2) Dasselbe mit mehr Weifs. — 3) Dasselbe mit vielem Weifs.

Für alle mehr oder weniger bläulichen Töne des Fleisches, oder, um davon unter die violettlichen und grünlichen Halb- und Übergangstöne zu mischen, wenn diese noch kälter und weniger farbig erscheinen sollen, ferner für das Weifs der Augen, etc.

Man reinige etwas die Glastafel.

Zehnte Reihe.

1) Das Schwarzblau, mit etwas mehr hellgelbem Ocker als dieses Schwarz, und mit sehr wenig Zinnober * — 2) Dasselbe mit der Hälfte Weifs. — 3) Eben dasselbe mit viel mehr Weifs.

Für die grünlichen oder grau-grünlichen Halbtöne, die noch etwas von der Lokalfarbe des Fleisches beibehalten. Daher mischt man ein wenig Rot darunter, der grünliche Ton mufs aber vorherrschen.

Halbtöne, welche den Schatten am nächsten sind.

Elfte Reihe.

1) Das Schwarzblau mit der gleichen Quantität hellgelbem Ocker und sehr wenig rotem Ocker, für die grün-bläulichen Töne, welche schon in die Kategorie der Schatten gehören *. — 2) Eben dieselbe Mischung, zu welcher man etwas mehr gelben Ocker und sehr weniges Neapelgelb hinzusetzt; für die grün-gelblichen Töne der helleren Schatten *.

Man drehe die Glastafel ein wenig und wähle eine reine Stelle.

Zwölfte Reihe.

1) Neapelgelb, ebenso viel hellroter Ocker und blofs ein Viertel von dem Schwarzblau, dessen man sich bisher bedient hat *. — 2) Eben derselbe Ton mit Neapelgelb und ein wenig mehr Rot *. —

3) Wie der vorige, indem man noch ein wenig mehr Neapelgelb dazu mischt, welches statt des Weiſs zum Auflichten dient *.

Diese drei Töne sollen zum Malen der reflektierten Schatten gebraucht werden und können in grünliche, graue, mehr oder weniger gelbrote umgeändert werden, je nachdem es die Natur des Reflexes, den man nachahmen will, erfordert. Meistenteils braucht man kein Weiſs hinzuzusetzen, weil diese Reflexe in den Schatten bloſs etwas von einem Lichte erhellt sind, das von einem in der Nähe befindlichen Körper zurückgeworfen ist; daher hat man nur sehr selten Weiſs hinzuzusetzen. Je luftiger der Ton der Schatten sein soll und je mehr die Reflexe von blauen oder doch dem Blau verwandten, kalt gefärbten Gegenständen herrühren, um so eher wird hierbei das Weiſs gebraucht werden.

Man wende die Glastafel, das heiſst, man mische nicht auf derselben Stelle, sondern neben der Stelle, die man verläſst, an einer ganz reinen.

Dreizehnte und letzte Reihe für die Fleischfarben.

1) Braun, oder dunkelroter Ocker, mit dem vierten Teile Schwarzblau vermischt *. — 2) Hellroter Ocker, ebensoviel hellgelber Ocker und ein Vierteil Schwarzblau *. — 3) Hellroter Ocker, noch mehr hellgelber Ocker und weniger als ein Vierteil Schwarzblau * [1]).

Ein Anfänger, welcher noch gar keine Kenntnis und Erfahrung über die Ergebnisse von Mischungen der Farbe hatte, wird, wenn er die vorstehenden Reihen mit Aufmerksamkeit und Sorgfalt nachgemischt hat, eine Menge von Farbentönen und zugleich die Farben und das Quantum derselben, aus denen jene zusammengesetzt sind, kennen gelernt haben. Er wird sich leicht vorstellen können und wahrscheinlich schon während des Mischens die Erfahrung gemacht haben, daſs, wenn das Quantum der einzelnen Farben anders genommen wird, immer wieder andere Farbentöne damit hervorgebracht werden können.

Das Gelb, Rot und Blauschwarz repräsentieren die drei ursprünglichen Farben, durch welche alles in der Natur gefärbt ist. Je mehr nur Gelb und Rot mit dem Weiſs vermischt ist, um so beleuchteter und lichtvoller erscheint der Ton. Je mehr Blauschwarz, um so gedämpfter, weniger farbig und weniger beleuchtet wird der Ton für die Lichtpartieen des Fleisches erscheinen. Bei den Mischungen für die Schatten wird der Ton um so schattiger, je dunkler und wärmer er ist, um so frischer und luftiger, je heller und kälter er genommen wird. Indem zugleich die Stellen angegeben sind, an welchen ungefähr

[1]) Die Reinigung der Glastafel muſs alsdann in der auf S. 83 angegebenen Weise gemacht werden.

so gemischte Töne einmal gebraucht werden könnten, prägen sie sich dem Gedächtnis besser ein und diese ganze Arbeit wird nicht eine blofs mechanische Übung bleiben.

Da diese nach einer bestimmten Vorschrift schematisch gemischten Töne dem Anfänger aber immer nur ein Hülfsmittel für die Mischung des Tons, den er später thatsächlich haben will, sein können, um dann besser beurteilen zu können, wie viel mehr oder weniger Gelb, Rot, Blauschwarz er bei der ihm nun bereits im allgemeinen bekannten Mischung zu nehmen hat, so soll der Anfänger sich diese Reihen gemischter Töne aufbewahren. Seiner Zeit, wenn es sich darum handelt, ganz bestimmte Farbentöne einer Natur für die Untermalung zu mischen, nimmt er sie dann zur Hand und zur Hülfe. Zu dem Ende soll er die auf der Glasplatte gemischten Töne, jede Reihe untereinander und Reihe für Reihe nebeneinander auf einen etwa 12 bis 14 cm breiten, 36 cm langen Streifen



Maltuch aufsetzen, gegen Staub und Schmutz wohl verwahrt, aber für Luft und Licht zugänglich, aufbewahren und dann, wenn er Töne nach der Natur zu mischen hat, zur Hand nehmen, um die Töne, die er sucht, leichter und besser finden zu können.

Bouviers Reihen gemischter Töne zur Übermalung des Fleisches.

Die hier folgenden Reihen von Fleischtönen für die Übermalung, sind zwar nicht nach der Natur gemischt, erweitern aber den Überblick über die Mischungen der Töne beträchtlich. Es ist bei ihnen eine geringere oder gröfsere Durchsichtigkeit der Töne mit in Betracht gekommen, welche in der Natur die Mannigfaltigkeit der Farben so aufserordentlich vergröfsert. Der ganz unerfahrene Anfänger erhält dadurch ein einfaches, sicheres und schneller zu einem gewissen Grad von Kenntnis der Farbenmischungen führendes Mittel, wie er es sonst

nur durch eine ganze Reihe von Versuchen erlangen kann, die durch ihre Unvollkommenheit ihn leicht immer weiter vom Ziel entfernen könnten. In seinem Interesse wird es demnach sein, diese, wie die vorigen Vorstudien mit möglichster Sorgfalt und Aufmerksamkeit durchzumachen, wenn er eben nicht den unmittelbaren leitenden Rat eines Künstlers haben kann.

Verzeichnis der Farben für diese Mischungen:

Kremser Weifs Nr. 1	12	Teile
Neapelgelb Nr. 3	2	„
hellgelber Ocker Nr. 4	8	„
dunkler Ocker Nr. 5	4	„
hellroter Ocker Nr. 7	4	„
braunroter Ocker Nr. 8	3	„
Zinnober Nr. 10	1	„
Chinesischer Zinnober Nr. 11	1	„
Rosa-Lack Nr. 12	3	„
dunkler Lack Nr. 13	3	„
gebrannter Lack Nr. 14	2	„
gebrannte Terra di Siena Nr. 21 . .	1	„
Kobalt oder Smalte Nr. 18	9	„
Schwarz (von den blaufarbigen Nr. 29, 31 oder 33 mit *** bezeichneten)	2	„
Kasseler Braun Nr. 25	1	„

Alle Töne an der Spitze jeder Reihe sind wiederum mit einem * bezeichnet und können als reine, ursprüngliche Töne betrachtet werden, weil sie nicht mit Weifs vermischt sind. Von diesen mit einem * bezeichneten Tönen soll nur die Hälfte für die zwei mit Weifs vermischten und unmittelbar unter die ersteren zu setzenden Töne genommen werden. Die andere Hälfte von jeder reinen * Mischung behält man auf der Glastafel zurück, um daraus in der Folge die mit Kobalt gebrochenen Töne zu machen. Die hellen und farbigen Töne ohne Beimischung von Schwarz und Blau sind natürlich für die Lokalfarbe, für die beleuchteten und brillanten Partieen des Fleisches. Die mit Schwarz und Blau vermischten Töne für die verschwindenden und zurückweichenden Partieen, für das, was man Halbton und Übergangston nennt, und dann auch für die Schatten.

Erste Reihe.

1) Reiner Rosa-Lack Nr. 11 *, um die lebhaftesten Partieen der Lippen zu lasieren. — 2) Dieselbe Farbe mit ein wenig Weifs; für das Inkarnat der Wangen und der Lippen von frischer Farbe. — 3) Eben diese letzte Vermischung mit etwas mehr Weifs; für hellste

Stellen der Lippen und Wangen, wenn man eine Person von frischer Farbe oder ein Kind malt.

Zweite Reihe.

1) Reiner Chinesischer Zinnober Nr. 10 *; für einige feine Töne auf den Lippen und anderen Stellen — 2) Dieselbe Farbe mit der Hälfte Weifs; für ein weniger starkes und brillantes Rosa, als das aus Lack. — 3) Diese letztere Mischung mit vielem Weifs; für ähnliche aber noch hellere Töne.

Die Glasplatte wird abgewischt, und man mischt an derselben Stelle weiter.

Dritte Reihe.

1) Reiner gewöhnlicher Zinnober Nr. 9 *; um davon für einige brillante Töne soviel zu nehmen, als nötig ist. — 2) Ebenderselbe und mit der Hälfte Weifs; für ein Rosa, das nicht so kalt und frisch ist, als die beiden ersteren, oder um Lilatöne wärmer rosig zu machen. — 3) Diese letztere Mischung mit vielem Weifs; für dieselben aber noch helleren Töne in den Lichtern, oder um die helleren Lilatöne viel wärmer rosig zu machen.

Man reinige die Glastafel ein wenig.

Vierte Reihe.

1) Gewöhnlicher Zinnober und ebenso viel hellgelber Ocker Nr. 4 *. — 2) Ebenderselbe Ton mit der Hälfte Weifs. — 3) Ebenderselbe mit vielem Weifs.

Diese drei Töne und besonders die beiden letzteren mit mehr oder weniger Weifs vermischt, sind zu Lokaltönen für das Fleisch im Licht zu gebrauchen.

Man reinige die Glastafel etwas.

Fünfte Reihe.

1) Ein Teil von der Mischung * Nr. 1 aus der vierten Reihe, zu dem man noch die Hälfte hellgelben Ocker hinzusetzt *. — 2) Ebendieselbe mit der Hälfte Weifs. — 3) Ebendieselbe mit vielem Weifs.

Diese drei Töne sind im Lichte für diejenigen Fleischpartieen gedacht, welche am meisten gelblich sind, wie z. B. die Partieen unter dem Munde, ein Teil des Halses und der Schultern etc. Bei sehr leuchtenden und brillanten Koloriten würde man statt des Ockers zu demselben Jaune brillant nehmen.

Man drehe die Glastafel etwas links, und nehme eine reine Stelle zum Mischen.

Sechste Reihe.

1) Reiner hellroter Ocker Nr. 8 *. — 2) Desgleichen mit der Hälfte Weifs. — 3) Desgleichen mit vielem Weifs.

Diese drei Töne dienen zur Nachahmung eines weniger brillanten und wärmeren Rosa.

Man reinige die Glastafel wegen des Weifs.

Siebente Reihe.

1) Dunkler Lack Nr. 12 und reiner roter Ocker *. — 2) Desgleichen mit der Hälfte Weifs. — 3) Desgleichen mit vielem Weifs.

Für das etwas violettliche Rot einiger Partieen der Lippen, Nasenlöcher, Ohren, und bisweilen auch der Wangen und Nase.

Man reinige die Glastafel wegen des Weifs.

Mit Kobalt[1]) und Blauschwarz gebrochene Töne, für zurückweichende Partieen und Stellen, wo die Haut sehr dünn und fein ist.

Achte Reihe.

1) Dunkler Lack Nr. 12, ebenso viel hellroter Ocker und die Hälfte Kobalt Nr. 20 *; für die entschieden violetten Töne der Lippen, Wangen etc. — 2) Dieselbe Mischung mit der Hälfte Weifs; für ein Lila, das sich öfters um die Augen herum und auch an andern Stellen befindet, z. B. an den Lippen etc. — 3) Desgleichen mit vielem Weifs; für dasselbe.

Man verändere die Stelle, und wende die Glastafel ein wenig links, und mische auf einer reinen Stelle.

Neunte Reihe.

1) Reiner Kobalt *. — 2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weifs. — 3) Dasselbe mit vielem Weifs. Diese Töne würde man allerdings nur wiederum zur Mischung mit anderen Tönen verwenden können.

Man reinige die Glastafel und gebrauche nun die reinen Töne Nr. 1, die soeben angegebenen Reihen, die man auf dem Glase zurückbehalten hat, wie dies vorher anempfohlen war. Also nur die Töne Nr. 1 an der Spitze jeder Reihe, nicht die zwei folgenden Töne, die mit Weifs vermischt sind. Zu jedem Ton Nr. 1 * mit Blau vermischt, setzt man dann nachher Weifs zu.

---

[1]) Bouvier hat allerdings überall statt des Kobalt den ächten Ultramarin angesetzt. Heute wird sich schwerlich jemand dieser kostbaren Farbe dazu bedienen. Die Angabe der Mischungen aber ist genau die seinige.

Zehnte Reihe.

1) Gewöhnlicher Zinnober, ebenso viel hellgelber Ocker, und von Blauschwarz * soviel, als der vierte Teil der Masse dieser beiden Farben zusammengenommen beträgt. Für die gebrochenen Töne und die unmerkliche Abstufung der zurückweichenden Partieen, wo noch keine wirklichen Schatten sind, zu gebrauchen. — 2) Ebenderselbe mit der Hälfte Weifs; für die helleren Halbtöne und zurückweichenden Flächen. — 3) Desgleichen mit viel mehr Weifs; für dieselben noch helleren Töne.

Man reinige die Glastafel ein wenig.

Elfte Reihe.

1) Zinnober und zweimal so viel hellgelber Ocker mit dem vierten Teil Blauschwarz *. — 2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weifs. — 3) Derselbe mit viel mehr Weifs; für die rötlichen Töne, die durch Grün gebrochen sind, aber doch noch etwas von der Lokalfarbe des Fleisches an sich haben; für einige zurückweichende Halbtöne in wenig gefärbten Partieen, wie am unteren Teile des Gesichts etc.

Man verändere die Stelle des Glases oder reinige es gut.

Zwölfte Reihe.

1) Kobalt Nr. 10, ebenso viel hellgelber Ocker und der vierte Teil heller Rosa-Lack *, für die grünlich gebrochenen Töne. — 2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weifs; für die mehr oder weniger hellen grünlichen Halbtöne. — 3) Ebendasselbe mit vielem Weifs; für eben dergleichen hellere.

Man reinige die Glastafel wegen des Weifs.

Dreizehnte Reihe.

1) Blauschwarz, die Hälfte weniger von hellgelbem Ocker, und von hellem Rosa-Lack soviel als der vierte Teil der Masse von jenen beiden Farben zusammen beträgt *; für die grün-bläulichen gebrochenen Töne nahe an den Schatten oder am Bart etc. — 2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weifs; für die grün-bläulichen gebrochenen Halbtöne. — 3) Ebendasselbe mit vielem Weifs; für dergleichen hellere.

Zu diesen Halbtönen kann man auch mehr oder weniger Lack noch hinzusetzen, je nachdem der spezielle Fall es erfordert, und sogar ein Atom Chinesischen Zinnober.

Man verändere die Stelle.

Vierzehnte Reihe.

1) Blauschwarz *, ebenso viel gelber Ocker, mit Zusatz von äufserst wenig Kobalt *. — 2) Dasselbe mit der Hälfte Weifs. — 3) Dasselbe mit vielem Weifs.

Reines Grün, um nach Bedürfnis Rot dazu zu nehmen, oder um einen zu roten Ton zu mildern und zu brechen.

Man reinige die Glastafel.

Für die wirklichen Schatten, unter welche kein Weifs kommt.

Fünfzehnte Reihe.

1) Blauschwarz * ebenso viel dunkler Ocker, und der vierte Teil dunkler Lack * — 2) Ebendasselbe mit keinem Zusatz von Weifs, sondern statt dessen der vierte Teil Neapelgelb * — Ebendasselbe mit etwas mehr Neapelgelb *.

Gebrochenes warmes Grün, um Rot in den Schattenpartieen zu brechen.

Die beiden letzten Töne zu demselben Zweck aber in helleren Partieen, Reflexen etc.

Man verändere die Stelle der Glastafel.

Für die Reflexe, ohne Weifs.

Sechzehnte Reihe.

1) Roter Ocker, ebenso viel Neapelgelb, mit einem Zusatz von Blauschwarz, welcher den vierten Teil der Masse von jenen beiden Farben zusammen beträgt * — 2) Ebenderselbe mit weniger Blauschwarz * — 3) Ebenderselbe mit noch weniger Blauschwarz *.

Man kann diese Töne zu den verschiedenen Reflexen sehr verändern, indem man von einer oder der andern dieser drei Farben mehr oder weniger nimmt. In Fällen, wo Reflexe durch sehr grofse Nähe eines blauen, grünen, rosenfarbenen, gelben, roten etc. Gewandes verursacht werden, müfste von der Lokalfarbe des Stoffes, der den Reflex verursacht, in diese Mischung eine gewisse Menge hinzugenommen werden bis zu dem Grade, als es in der Natur bemerkbar erscheint. Indessen ist dies nur selten der Fall.

Man verändere die Stelle auf der Glastafel.

Siebzehnte Reihe (ohne Weifs).

1) Braunrot oder hellroter Ocker mit dem dritten Teile Blauschwarz *. — 2) Ebendasselbe mit dem Zusatz des dritten Teils von dunklem Ocker *. — 3) Ebendasselbe mit Zusatz des dritten Teils Neapelgelb und darüber *.

Man kann zu den Tönen 1 und 2 mehr oder weniger von jeder dieser drei Farben nehmen, je nachdem man den Ton mehr oder

weniger rötlich, gelblich oder violett haben will; immer kommt er von allen drei Farben her, Rot, Gelb, Blauschwarz.

Man reinige die Glastafel.

Dunkelbraune Farben, ohne Weifs.

Achtzehnte Reihe.

1) Dunkelroter Ocker, ein Viertel dunkler Ocker und ein Drittel Blauschwarz *** Nr. 33 für die grofsen dunklen Schattenmassen. Man verändert die Quantität dieser drei Töne nach Belieben, wie folgt. — 2) Ebenderselbe mit etwas mehr dunklem Ocker *; für die mehr braunen und nicht so kräftigen Dunkelheiten. Ebenderselbe mit Zusatz von einigem Neapelgelb *; für die noch weniger dunkeln Partieen.

Man wechsele mit der Stelle.

Neunzehnte Reihe (ohne Weifs).

1) Reiner, gebrannter Lack Nr. 13 *. — 2) Ebenderselbe mit der Hälfte gebrannter Terra di Siena * — 3) Dunkler Lack Nr. 12, rein *. — 4) Ebenderselbe mit der Hälfte gebrannter Terra die Siena *.

Diese vier Töne geben sehr dunkles Braun, das zu gleicher Zeit feurig und warm ist. Sie würden bei der Vollendung eines Kopfes zu den allerkräftigsten Druckern, z. B. im Munde, in den Nasenlöchern, und bisweilen sogar in einigen Stellen der Augen und deren Einfassung dienen. Beim Gebrauch dieser Töne würde man ein klein wenig Trockenöl mit der Spitze des Pinsels zusetzen.

Man reinige die Glastafel.

Zwanzigste Reihe (ohne Weiß).

1) Reine gebrannte Terra di Siena *, für einige sehr warme Drucker, um nötigenfalls davon Gebrauch zu machen. — 2) Reine Kasseler Erde *; zum Gebrauch in der Pupille (der Mitte der Iris), welche sehr dunkel schwarz sein mufs, weil dies ein Loch ist, das blofs von der durchsichtigen Hornhaut bedeckt wird.

Beim Gebrauch würde man das nötige Trockenöl nur mit der Pinselspitze, und nur erst, wenn man die Farbe auf dem Gemälde brauchen will, zuzusetzen haben.

Man reinige die Glastafel.

Einundzwanzigste Reihe.

1) Reines Schwarz *. — 2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weifs. — 3) Ebendasselbe mit vielem Weifs; für die grauen Schatten weifser Leinwand. — 4) Ebendasselbe mit so vielem Weifs, dafs dieses

gleichsam nur abgedämpft ist; für diejenigen Teile der Wäsche, die nicht ganz weifs sind, oder um den Ton mit anderen grauen Farben zu vermischen.

Zweiundzwanzigste Reihe; für die Wäsche und Hintergründe.

1) Schwarz, ein Dritteil Weifs, und etwas roter, dunkler und auch lichter Ocker. — 2) Ebendasselbe mit etwas mehr Zusatz von diesen Ockern.

Diese beiden warmen grauen Farben sollen zu den dunkeln Schatten oder den Reflexen der Wäsche dienen, doch würde man nach Gutdünken den Ton beim Gebrauch zu verändern haben.

Von der achtzehnten Reihe an sind die folgenden kaum als eigentliche Mischungen zu betrachten. Da aber überall von Bouvier die ungefähre und wahrscheinliche Verwendung dieser Farben mit angeführt wird, ist es dem Anfänger nützlich, davon Kenntnis zu nehmen. Selbstverständlich aber müssen auch alle diese Mischungen wie die für die Untermalung ebenfalls auf einen (etwas längeren) Streifen Maltuch in ganz derselben Weise gesetzt und für die spätere Benutzung sorgfältig aufgehoben werden. — Der Anfänger muss diese Studien und diese Mischungen mit aller Aufmerksamkeit und Sorgfalt machen, und sie im Gedächtnis behalten, damit er den vor der Natur zu mischenden Fleischtönen (den schwersten in der Malerei), nicht ratlos gegenüber steht.

§ 24. Vom Gesetz der Farbe.

Die Form eines Gegenstandes bleibt unverändert, wie verschiedenartig auch die Beleuchtung sein mag, welche sie uns erkennen läfst. Die Beleuchtung kann von rechts oder links, von oben oder unten kommen, sie mag stark oder schwach, weifs oder gefärbt sein, immer wird die Form eines Gegenstandes, eines Gesichts, eines Arms, eines Beins, einer Hand u. s. w. uns als dieselbe erscheinen. Dabei ist natürlich nicht ausgeschlossen, dafs eine Beleuchtung vorteilhafter für diese oder jene Form sein kann, eine malerisch interessant, eine andere ungünstig.

Die Farbe eines Gegenstandes aber erscheint verändert durch die Beleuchtung und zwar in zwei Beziehungen.

1) Durch die Art der Beleuchtung. Die einem jeden Gegenstand eigentümliche Farbe, der Lokalton, erscheint in etwas verschiedenartig, je nachdem die Beleuchtung weifs, kalt, gelblich,

warm, rötlich u. s. w. ist. Bei irgend welcher Färbung des Lichts erhält der Lokalton gewissermafsen eine Beimischung von dieser Färbung, welche dann auf die verschiedenen Farben eine verschiedene Wirkung macht. Eine warme, gelbliche Beleuchtung z. B. wird eine gelbliche Farbe intensiver, eine grüne wärmer, eine violette unscheinbarer, milder erscheinen lassen. Eine rötliche Beleuchtung macht das Gelb tiefer, das Grün gebrochener, das Violett vielleicht brillanter, indem es jedenfalls rötlicher erscheint u. s. w. — Auch die Stärke und Schwäche, die Schärfe und Milde der Beleuchtung läfst die Lokaltöne anders erscheinen, brillanter, milder, heller, tiefer.

2) Durch die Modellierungen der Form, welche eben durch die Beleuchtung zur Erscheinung kommen. Die Stellen, die Flächen eines Körpers, auf welche der Lichtstrahl in einen rechten Winkel fällt, erscheinen am hellsten. Je spitzer der Winkel wird, in welchem das Licht die Stelle oder Fläche trifft, um so abgetönter und dunkler erscheint dieselbe. Kann der Lichtstrahl die Stelle oder Fläche auch im kleinsten spitzesten Winkel nicht mehr treffen, so beginnt der Schatten. Alle diese Verschiedenheiten, welche für die Zeichnung ihren Ausdruck durch die verschiedenen Grade der Helligkeit und Dunkelheit finden, bringen für die Farbe auch eine Verschiedenartigkeit des Tons hervor. — In Bezug auf die Farbe erscheint die in einem spitzen Winkel vom Licht getroffene (also abgetönte, dunklere) Stelle nicht blofs dunkler, sondern auch etwas anders gefärbt gegen die helle und anders gefärbt gegen die noch abgetöntere Stelle. Anders gefärbt dann auch der Schatten gegen die beleuchteten Partieen gehalten. Je heller eine Stelle beleuchtet ist, um so reiner und im Verhältnis brillanter ist der Lokalton an dieser Stelle zu sehen. Je abgetönter, immer aber noch beleuchtet, die Stelle ist, um so weniger hell und rein wird die Farbe des Lokaltons an dieser Stelle sein, aber zugleich abweichend und kontrastierend mit dem Lokalton. Ein gelbes Gewand z. B. würde nicht farbig dargestellt sein, wenn seine Modellierungen nur durch immer stärker darüber gezogenes Schwarz gemacht würden. Der mildere und dunklere Halbton erscheint dunkler und zugleich kälter, als der Lichtton, bei den Übergangstönen in die Schatten noch dunkler und noch kälter, und in einem

gewissen Farbenkontrast zum Lokalton, (bei dem gelben Gewand demnach in etwas violettgrau jedoch nur gegen das Gelb des Lichtes). Überall ist also der Halbton gebrochener als der heller beleuchtete, der Übergangston in den dunkelsten aber immer noch vom Licht getroffenen Flächen noch gebrochener und verhältnismäfsig kalt gegen alle heller beleuchteten Töne.

Die so eben angedeuteten Veränderungen der Farbe, welche durch die Modellierung der Form, wie die Beleuchtung diese zur Erscheinung gelangen läfst, hervorgebracht werden, sind so mannigfaltig, so mannigfaltig die Art des Stoffes ist, aus dem die Gegenstände bestehen und so mannigfaltig die Oberflächen beschaffen sind, welche sie haben. Wie schon dieselbe Farbe im Lokalton anders erscheint, je nachdem sie sich in der Färbung eines rauhen, undurchsichtigen, harten oder eines durchsichtigen, weichen glatten Körpers vorfindet, so erscheinen auch dann die Veränderungen des Lokaltons immer anders in den Halbtönen, je nach Beschaffenheit des Stoffes und der Oberfläche. Die Mannigfaltigkeit dieser Töne kommt bei dem menschlichen Kolorit am auffallendsten und in den feinsten Abweichungen zur Erscheinung. Sie ist eben so unendlich wie die der Formen, eben so individuell und charakteristisch. Die Farbe der Gesundheit, der Krankheit, der Jugend, des Alters, der Freude, des Schmerzes, und die Farbe der individuellen Natur spricht sich einesteils im Lokalton, dann durch die verschiedenartige Beschaffenheit der Haut veranlafst, durch die verschiedenartigen Veränderungen des Lokaltons in den Halbtönen aus.

Die untere 1) durch die Art der Beleuchtung veranlafsten Veränderungen der Farbe erscheinen immer gleichmäfsig dieselben, von welcher Seite auch der Gegenstand betrachtet wird. Die Veränderung des Lokaltons in den Halbtönen und Schatten wechselt in so fern die Stellen, wo sie zu sehen ist, je nachdem für den Beschauer die Beleuchtung von einer andern Stelle herkommt, oder er seinen Standpunkt zum Licht verändert. Ist ein Gegenstand von links her beleuchtet, z. B. ein Kopf, so ist die rechte Seite des Kopfes beleuchtet, nach der linken Seite zu geht es in den Halbton und zuletzt in die Schatten. Stellt sich der Beschauer dem Kopf gegenüber auch mehr nach links, so rücken

die hellsten Flächen mit ihm, da immer von den beleuchteten Partieen der Punkt, welcher dem Auge des Beschauers am nächsten ist, am hellsten erscheint. Natürlich bekommt dann auch der Halbton eine andere Stelle. Vorzugsweise könnte man also diese unter 2) angeführten Veränderungen der Farbe als optische Erscheinung bezeichnen.

Dies alles sind Veränderungen, welche eine und dieselbe Farbe durch die Beleuchtung zu erleiden scheint. Dann aber ist ferner noch in Betracht zu ziehen der Schein einer Veränderung der Farbe durch die Zusammenstellung mit anderen Farben. — Es ist bekannt, dafs den ursprünglichen Farben, Gelb, Rot, Blau die gemischten Violett, Grün und Orange als Komplementärfarben gegenüber stehen. Es schafft sich das menschliche Auge selbst zu seiner Beruhigung bei starken Farben die dazu gehörige Komplementärfarbe, andererseits wiederum erscheint eine jede Farbe neben und durch ihre Komplementärfarbe um vieles brillanter und schöner, als ohne sie. Legt man einen roten Stoff neben einen grünen, gelb neben violett, blau und orange zusammen, und obenein eine dieser Farben mehr in einer kalten, die andere mehr in warmer Tönung, so werden, wie oben bemerkt worden ist, die Farben dieser Stoffe viel stärker kontrastierend erscheinen, als wenn die nicht sich gegenüberstehenden Farben neben einander gelegt worden wären.

Dieselbe Hand z. B., die auf einen brillant warm grünen Stoff gelegt, durchaus in rötlichen Fleischtönen erscheint, wird mit brillant kalt-violettem Hintergrund sehr entschieden gelblich, auf einem stark gelben Hintergrund eine violettliche Fleischfarbe zu haben scheinen.

Gegen einen brillant roten Vorhang oder ein solches Gewand erscheinen die Schlagschatten, auch wenn sie auf einen grauen Fufsboden oder auf Weifs fallen, sehr entschieden grünlich gefärbt zu sein.

Alle diese hier aufgeführten Erscheinungen wird man zu jeder Zeit in der Natur beobachten können. Sie bleiben je nach ihrer Art immer dieselben. Nun bringt auch der Wechsel der Beleuchtung, der Wechsel der Stimmungen, des geistigen und körperlichen Befindens, wirkliche Veränderungen im Kolorit der Menschen her-

vor, die aber für die Nachbildung in so fern keine Bedeutung haben, weil auf dem Bilde doch nur ein Moment, ein bestimmter Zustand des Gemüts und des Körpers wiedergegeben werden kann und soll.

Im menschlichen Kolorit sind überhaupt die Töne so feiner Art, daſs dem Anfänger sehr oft Zweifel kommen, ob er einen Ton so oder anders gefärbt sieht. Eine Regel, ein *Gesetz der Farbe* wäre da etwas sehr wünschenswertes, welches bei und trotz dieser Veränderungen den Anfänger lehrte, die Farbe richtig zu sehen, welches ihn lehrte, *was trotz aller Veränderlichkeit das sich immer Wiederholende und Gleichbleibende in der Erscheinung der Farbe* sei.

Der Lokalton nun muſs als das feststehende für die Farbe angenommen werden. Die Veränderungen, welche eine thatsächlich veränderte Beleuchtung oder veränderte Zustände beim Kolorit hervorbringen, können wie gesagt nicht in Betracht kommen, weil ja wirklich im Bilde nur *ein* Moment der Erscheinung nachgeahmt werden kann und soll, und weil alle diese Veränderungen durchschnittlich doch nicht so bedeutend sind, daſs nicht auch der Anfänger immer noch denselben Lokalton heraus erkennen könnte.

Der Lokalton also muſs als feststehend angenommen werden. Dann aber kann man wohl nach den vorher angegebenen Beobachtungen als Regel folgendes aufstellen:

I. Das reine volle Licht muſs immer den Lokalton, wie am hellsten, so auch am reinsten und verhältnismäſsig am brillantesten darstellen. Die hellen Halbtöne zeigen je nach dem Maſs ihrer Helligkeit und Dunkelheit den Lokalton etwas gebrochener und daher um ein geringes weniger brillant als im reinen Licht. Je dunkler der Halbton ist, je mehr er Übergangston wird, um so weniger bleibt die reine Farbe des Lokaltons unverändert, sie wird immer gebrochener und zu gleicher Zeit verhältnismäſsig kälter d. i. bläulicher, aber *immer nur im Vergleich zu den reineren Tönen*. Die Schatten, die ja jedenfalls immer etwas dunkler sein müssen, als irgend ein, wenn auch noch so wenig beleuchteter Teil, haben verhältnismäſsig am wenigsten vom Lokalton an sich, erscheinen

aber warm gegen die Übergangstöne und werden nur in den Reflexen noch von der Farbe der Gegenstände, welche die Reflexe werfen, etwas verändert.

Der warme Ton der Schatten wird durch die zwischen demselben und dem Auge des Beschauers liegende beleuchtete Luftschicht gemildert. Bei der Beleuchtung im Freien werden alle, auch nur ein wenig nach oben gekehrten Flächen durch die Helligkeit und Farbe des Himmels, welche auf sie einwirkt, heller und kälter (bläulicher) gefärbt erscheinen als sonst, dies jedenfalls im Vergleiche zu den nach unten gekehrten (warmen) Flächen im Schatten, auf welche die Luft nicht reflektieren kann.

Die hier unter I. als Regel und Gesetz der Farbe aufgeführte Erscheinung ist überall bemerkbar. Alle vorher auf die Veränderung der Farbe einwirkenden Ursachen aber lassen diese Regel in immer etwas veränderten Verhältnissen erscheinen. Bei kalter, weifslicher Beleuchtung erscheint Halbton und Übergangston nicht so kalt gegen den Licht- oder Lokalton, als bei warmer Beleuchtung. Je durchsichtiger der Stoff, je glatter die Oberfläche, um so mehr erscheint der Lokalton gleichmäfsig in der ganzen Lichtmasse vorherrschend gegen das Glanzlicht und auch gegen den schmalen und kälteren Übergangston und den warmen Schattenton. Je undurchsichtiger der Stoff und je rauher die Oberfläche ist, um so stärker treten die Kontraste in Bezug auf die Farbe zwischen Lichtton und Halbton hervor. Bei ganz glatten Stoffen, welche eine wirkliche Spiegelung des Lichts haben, überwiegt in der Helligkeit das Glanzlicht. Dasselbe fügt immer dem Lokalton etwas von der Art des Lichtes hinzu, und lässt die ganze Lichtmasse gleichmäfsig dunkler gefärbt erscheinen, von der sich eben nur der schmale, in die Schatten überleitende Übergangston kälter abhebt u. s. w. Beim menschlichen Kolorit kommen alle diese Bedingungen und Umstände in allergröfster Mannigfaltigkeit und Abwechselung und in den feinsten Unterschieden zur Erscheinung.

II. Jede schöne Farbenwirkung wird durch das Nebeneinanderstellen und Stehen kontrastierender (gewissermafsen komplementärer) Farbentöne hervorgebracht.

Dies bewahrheitet sich sowohl bei dem Nebeneinanderstellen verschiedener Lokalfarben an verschiedenen Gegenständen, wie

auch innerhalb der Färbung eines und desselben Gegenstandes. Aber alles dieses überhaupt und namentlich das letztere, mufs durchaus von dem feinen Takt eines starken Farbensinnes und der genauen Beobachtung der Natur geregelt und beherrscht werden. Es wird z. B. durch die Zusammenstellung kontrastierender Töne, bei durchweg ins Graue gehenden Färbungen, eine sehr farbige Wirkung hervorgebracht werden können. Dagegen werden brillanteste Farben ohne solche vom Farbensinne des Künstlers geleitete und geordnete Zusammenstellung kontrastierender Farben nur schreiend und unharmonisch, aber nicht eigentlich farbig im künstlerischen Sinne, d. h. schön wirken.

Mit und über alle jede beste Anleitung hinaus mufs die unterbrochene, aufmerksame, treue Beobachtung der Natur auch bei grofsem Talent und einem feinen Farbensinn der eigentliche Lehrmeister und Wegweiser sein. Die hier mitgeteilten Beobachtungen und Regeln für die Farbe können hierbei von Anfang an gute Dienste leisten. Das volle Verständnis derselben wird sich erst mit den Fortschritten, welche der Anfänger macht, einfinden und steigern.

Übersicht.

In diesem siebenten Abschnitt ist in der ersten Abteilung: „Die Zeichnung“, dem ganz unerfahrenen Anfänger der Weg gezeigt worden, auf dem er zu den Kenntnissen gelangen kann, welche notwendig sind, um sich erfolgreich mit der Malerei beschäftigen zu können. Diese Studien erfordern eine längere Zeit und man soll diese nicht abkürzen. Jede Versäumnis hier macht sich später um so empfindlicher als Mangel geltend.

Was in den beiden folgenden Abteilungen, „die Farbe und die Farben“, so wie in „Bouviers Anleitung zur Kenntnis der Ölfarben und ihrer Mischungen für das Fleisch“, mitgeteilt und angeraten wird, erfordert nur geringe Zeit und braucht thatsächlich eigentlich nur einmal gemacht zu werden. Aber das Ergebnis dieser Versuche mufs fest im Gedächtnis bleiben. Das ist der Zweck, der erreicht werden soll. Ist der nicht erreicht, so würde die Übung immer wiederholt werden müssen.

Alle diese Übungen kann ein jeder machen, er mag wenig

oder viel Talent haben. Sie werden einen jeden fördern, je nach der Aufmerksamkeit und dem Eifer, mit dem er sie macht. Die letzte Abteilung, „vom Gesetz der Farbe“, erfordert ja augenblicklich keine thatsächliche Arbeit, aber um sich den Inhalt so vollständig wie möglich anzueignen, die gröfste Aufmerksamkeit. Hierbei wird immer die natürliche Begabung und der Standpunkt, auf dem sich der Studierende befindet, von wesentlicher Bedeutung sein. Aufserdem ist schon erwähnt, dafs das Verständnis sich vergröfsern und vertiefen wird, je weiter die Fortschritte in der Ausübung der Kunst geführt haben, je gröfser die Fähigkeit geworden ist, die Natur scharf und richtig zu beobachten.

Achter Abschnitt.

Die Untermalung.

Wiederholt und ganz besonders an dieser Stelle ist darauf aufmerksam zu machen: dafs die Ratschläge und Vorschriften, welche in diesem Buche gegeben werden, sich gegenseitig ergänzen und erläutern. Eine richtige Einsicht wird man daher erst bekommen, wenn man einen ganzen Abschnitt, eine ganze Abteilung durchstudiert und sich zu eigen gemacht hat. Ein vollkommenes Verständnis wird man erst nach praktischen Versuchen und praktischer Ausübung erlangen und so weit die von der Natur verliehene Begabung ein Eingehen gestattet.

Ebenso sei hier gleich im Anfang darauf aufmerksam gemacht, dafs die nachfolgenden Vorschriften und Ratschläge unter der Überschrift Untermalung überall den Anfänger darauf hinführen, die Natur so treu und genau in jeder Beziehung nachzubilden, als ihm nur irgendwie seine Befähigung gestattet. Dies ist der einzige Weg, auf dem er dazu gelangen kann, etwas Lebendiges und Künstlerisches nach einiger Übung hervorzubringen. Die Art und Weise der Untermalung wird von den verschiedenen fertigen Künstlern verschiedenartig behandelt, jedoch immer in Bezug auf die Farbe von der Natur in einem oder anderem Punkte abweichen. Ratsam ist alles hellere, weniger farbig, ja sogar in das weifsliche und graue gehend zu behandeln, wenn der Künstler bereits im Stande ist, die volle, der Ölmalerei eigentümliche Schönheit der Farbe zu gleicher Zeit mit der Wahrheit und Natürlichkeit in seinem Gemälde vereinigt zur Anschauung zu bringen.

Wenn jemand beginnen will in Öl zu malen, wird es sehr vorteilhaft für ihn sein, bevor er anfängt nach der Natur zu malen, erst etwas zu kopieren, wenn es ihm möglich ist, sich zu diesem

Zweck gut gemalte Porträts oder gut gemalte Studienköpfe zu verschaffen. Er wird leichter mit mehr Ruhe die zur Malerei notwendigen Töne sehen und nachmalen können, da er schon Farben und gemalte Töne vor sich sieht, nicht die bewegliche und veränderliche Natur. Auch erwirbt er sich einige Erfahrung über das Auftragen der Farben, das er thatsächlich vor sich sieht. Beim Kopieren ist in derselben Art und Weise zu beginnen wie sie in dem folgenden für die Untermalung nach der Natur beschrieben wird.

§ 25. Vorbereitung.

Was die Wahl des Modells für die ersten Arbeiten betrifft, so ist zu beachten, was hierüber bei der Zeichnung S. 106 gesagt ist. Man wähle den Kopf eines männlichen Individuums im reiferen Alter, mit charakteristischen Zügen, von kräftiger, gesunder Farbe, deren verschiedene Töne nicht zu unbestimmt und einförmig sind, wie dies bei sehr blassen oder zu sehr von der Sonne verbrannten Kolorits der Fall ist; eine Person, der es leichter wird, eine längere Zeit ruhig zu sitzen. Beim Zeichnen kann man in jedem Augenblick aufhören und beliebig wieder anfangen, beim Malen ist eine ununterbrochene längere Zeit notwendig und deshalb mufs auch das Modell ununterbrochen länger sitzen. Znnächst mufs dann die Aufmerksamkeit darauf gerichtet werden, das Modell in eine günstige Beleuchtung zu bringen und die beste und vorteilhafteste Ansicht zur Darstellung auszuwählen. Für den Anfänger wird diejenige Beleuchtung die beste und günstigste sein, durch welche grofse, zusammenhängende, reine Lichtmassen und starke, dunkle Schattenpartieen in der Natur hervorgebracht werden. Eine Ansicht nahezu oder ganz von vorn (en face) wird ihm mehr Schwierigkeiten machen, als eine mehr dem Profil zugewendete. Ein knappes, sogenanntes Dreiviertelprofil, von der Lichtseite aus gesehen, wird für den ersten Anfang das günstigste für einen Schüler sein.

Die Aufzeichnung.

Die erste und unumgänglich notwendigste Bedingung bei der Untermalung ist nun einen richtigen und treuen Umrifs der Zeich-

nung zu erlangen. Der Umriſs wird mit weiſser Kreide, oder mit Kohle, je nach der Färbung des Maltuches auf die Leinwand (oder einen anderen Malgrund, Pappe, Papier) gemacht, wenn der Gegenstand in ganzer oder in halber Lebensgröſse dargestellt wird. Wenn aber kleiner, so macht man nur die ersten Hauptzüge mit weiſser Kreide oder Kohle, und berichtigt die Einzelheiten mit schwarzer Kreide oder Rotstein, mit welchen sich zarter und feiner zeichnen läſst, da sie schärfer zugespitzt werden können. Bleistift ist niemals zu verwenden, weil sich das Blei durch dünnere Lagen Farbe förmlich durchfriſst, in ihr gebunden bleibt und wie auf der Farbe liegend später zu sehen ist.

Ist man noch nicht geübt genug, so kann man auch die Gegenstände auf dünnem Papier entwerfen. Auf diesem korrigiert und feilt man an der Zeichnung so lange, bis man damit zufrieden ist. Alsdann überträgt man die Zeichnung auf die Leinwand, indem man sie durchzeichnet.

Durchzeichnen (Kalkieren)

kann man auf zweierlei Weise.

I. Man färbt die hintere Seite des Papiers sehr stark mit Rotstein oder mit einer zarten und weichen roten Kreideart (Bolus), indem man mit einer stumpfen, sehr dicken Rotsteinspitze sehr breite Striche macht, die man in freier Weise durchkreuzt, und wenn nötig, auch ein drittes Mal in einer diagonalen Richtung, damit genug Färbemittel vorhanden ist. Hierauf werden mit einem sehr dicken Wischer aus Löschpapier, das schräg durchgeschnitten ist, diese Schraffierungen überall ganz leicht ineinander gewischt, damit das Papier ganz vollständig gedeckt wird, wie bei einem Hintergrund, den man mit dem Wischer gemacht hat. Die auf diese Art rotgefärbte Seite legt man auf die Leinwand und befestigt darauf das Papier oben in genügender Weise an zwei Ecken mit zwei Stückchen Oblate. Das übrige Papier läſst man frei, damit man es von Zeit zu Zeit aufheben und sehen kann, ob die Durchzeichnung vollständig ist, oder ob man einige Teile des Umrisses vergessen hat. Dieses Verfahren hat einen doppelten Vorteil für den Anfänger: 1) die Umrisse genau und richtig herzustellen, ohne die Leinwand anzugreifen; 2) mit Ruhe und

Sicherheit den Gegenstand auf die passende Selle der Leinwand zu bringen. Zu diesem letzteren Zweck legt man versuchsweise das Papier dann höher oder niedriger, mehr links oder rechts nach Belieben, bis sich der Gegenstand am besten in dem Raume ausnimmt und diesen am befriedigendsten füllt. Dabei mufs man aber darauf achten, dafs die aufrecht stehenden Gegenstände auch wirklich winkelrecht auf den Rahmen zu stehen kommen, sonst erscheint natürlich alles schief und falsch.

Wenn dann das Papier befestigt ist, so fängt man an, den Umrifs durchzudrücken (kalkieren). Man nimmt eine starke (Näh- oder) Radiernadel und befestigt sie in einen hölzernen Stiel. Die Spitze mufs stumpf, rund und poliert sein, damit das Papier bei dem Durchdrücken nicht zerrissen wird. Mit dieser Spitze übergeht man sehr genau, aber ohne sehr stark aufzudrücken alle Striche auf dem Papier, welche man auf der Leinwand haben will. Von Zeit zu Zeit hebt man das Papier behutsam in die Höhe, um zu sehen, was man macht, und ob die Durchzeichnung deutlich ist, weder zu stark noch zu schwach. Das Papier mufs dann immer wieder genau an seine Stelle gelegt werden, was sich sehr leicht macht, weil es in den oberen Winkeln befestigt ist. Man mufs darauf achten, dafs durch das Auflegen der Hand das Papier sich nicht verschiebt, sonst würde die Zeichnung doch falsch. Hat die Nadel überall richtig durchgedrückt und sind alle Züge getreu wiederholt, so nimmt man das Papier ab und arbeitet weiter.

II. Anstatt die Rückseite des Papiers, worauf man seine Zeichnung gemacht hat, zu färben, behandelt man auch ein anderes, besonderes, dünnes Blatt Papier in der vorher angegebenen Weise. Dies Kalkierpapier legt man zwischen Zeichnung und Leinwand, so dafs die mit Rotstein angewischte Seite auf die Leinwand zu liegen kommt. Dieses angewischte Blatt kann viel kleiner sein, als die Zeichnung, weil man es nach Belieben hin und her legen kann. Nur mufs es immer unter die Stelle, auf welcher man gerade zeichnet, zu liegen kommen und man sieht deshalb von Zeit zu Zeit nach, ob dies auch geschieht. Übrigens verfährt man, wie vorher, und hat hierbei den Vorteil, die Rückseite der Zeichnung nicht zu beschmutzen und dasselbe gefärbte

Blatt mehrmals verwenden zu können, wenn man es bei jeder neuen Kalkierung nur ein wenig von neuem anwischt. Zu diesem Zweck aber mufs man sehr dünnes und glattes Papier wählen, sonst wird die Durchzeichnung unvollkommen oder man ist genötigt, mit der Nadel sehr stark aufzudrücken, was für die Hand und den Strich unbequem ist. [1])

Je geschickter bereits jemand ist, um so weniger notwendig sind so sorgfältig ausgeführte besondere Aufzeichnungen, die dann erst kalkiert werden müssen. Dies kostet jedenfalls Zeit, auch liegt oft in den leichten, ersten Strichen ein Reiz von Leben und Frische, den sich Künstler gern bewahren. Geübte Künstler werden daher nicht erst diese für sie unnötige Vorarbeit machen. Der Anfänger aber mufs sorgfältig jedes Mittel ergreifen, es koste viel oder wenig Zeit, das ihm am sichersten dazu verhilft, seine Aufzeichnung richtig herzustellen [2]).

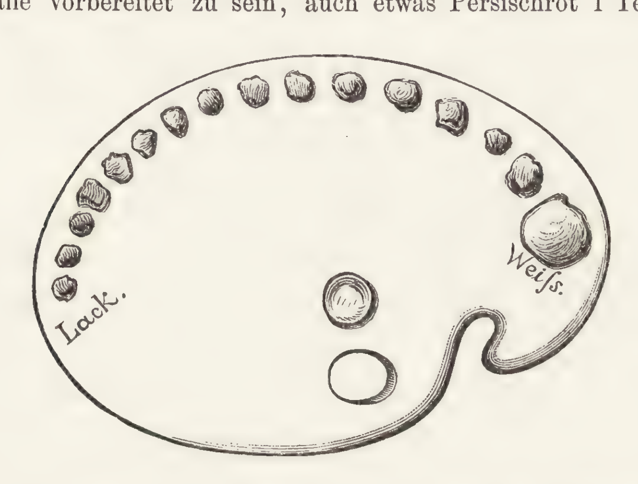
§ 26. Die Palette.

Zur Untermalung benutzt man vorzugsweise die undurchsichtigen, deckenden Farben, da diese ihrer Natur gemäfs die Lein-

[1]) In den Handlungen, welche Malerutensilien verkaufen, findet man überall bereits fertig präpariertes Pauspapier, rot, blau, schwarz u. s. w. und zwar sowohl solches, das eine lose aufsitzende Pause giebt, als auch solches, welches durch eine Art Ölgrundierung nur schwer (mit Terpentin), wieder wegzuwischende Pausstriche macht.

[2]) Ist eine auf der Leinwand gemalte Zeichnung so wohl geraten und so lebendig, dafs man sie gern als eine unverwischbare Unterlage für die weitere Arbeit festhalten möchte, so läfst sich dies in folgender Weise erreichen. Man füllt einen Stäuber (Pulverisateur), wie dergleichen jetzt vielfach und zu den verschiedensten Zwecken gebraucht sind, um irgend eine Flüssigkeit dunstartig über einen Gegenstand zu verbreiten, entweder mit dem Fixateur universell (in Spiritus aufgelösten Schellack) oder mit französischem Firnis, der mit $^2/_3$ Spiritus verdünnt ist und bestäubt damit die Zeichnung auf der Leinwand. Man hat dabei nur darauf zu achten, dafs dies aus der gehörigen Entfernung geschieht, aus der die Flüssigkeit wirklich in Dunstform auf die Bildfläche trifft; dann, dafs keine Stelle so stark davon betroffen wird, dafs die Flüssigkeit tropfenartig zusammenfliefst. Um letzteres zu vermeiden, läfst man eine solche leichte Bestäubung erst trocken werden, was sehr schnell geschieht, und bestäubt darnach von neuem die Stellen, wo die Kohlen- oder Kreidezeichnung nicht fest genug erscheint. Besser aber ist, dies alles nicht zu thun, denn so wohl das eine wie das andere dieser Mittel bildet immerhin eine wenn auch noch so dünne Scheidewand zwischen der aufzutragenden Farbe und dem Malgrund,

wand besser und leichter decken, während die Behandlung der durchsichtigen Farben dem Anfänger schwer fällt und viele derselben, wie z. B. Asphalt, Mumie, gebrannte Terra di Siena nicht mit Weifs gemischt werden sollen, während sie auf einer trockenen Untermalung und mit ihnen ähnlichen Farben vermischt, sehr wohl zu gebrauchen sind. Zu den im vorigen Abschnitt bei Bouviers Mischungen für die Übermalung angegebenen Farben wird man gut thun, für ein helles und leuchtendes Kolorit Jaune brillant 6 Teile und jedenfalls lichtes Englischrot oder auch Venetianischrot 3 Teile immer auch für diese Palette aufzusetzen. Und, um für alle Fälle vorbereitet zu sein, auch etwas Persischrot 1 Teil und



mittleren oder dunkeln Lack 2 Teile. Man hat demnach aufzusetzen: 12 Teile Weifs, 6 Teile Jaune brillant, 2 Teile Neapelgelb, 6 Teile lichter Ocker, 4 Teile Steinocker, 4 Teile Mittelocker, 4 Teile licht gebrannter Ocker, 3 Teile helles Englischrot oder Venetianischrot, 1 Teil Persischrot, 1 Teil gebrannter Goldocker, 1 Teil Zinnober, 4 Teile Korkschwarz, 4 Teile Beinschwarz, 3 Teile Kobalt, 1 Teil Berliner Blau, 2 Teile mittleren Lack.

Für die Mischungen der Fleischtöne ist es gut, von vornherein zum Kobalt $^1/_3$ Schwarz hinzuzumischen.

Was die Menge betrifft, so wird für einen Kopf in halber Lebensgröfse 1 Teil in der Gröfse etwa eines Kirschkerns zu nehmen sein. Soll aber ein Kopf in Lebensgröfse gemalt werden, so müssen die Farbenteile viermal so grofs genommen werden.

Durch die Erfahrung einiger Tage lernt man, wie viel ungefähr gebraucht wird. Das aber ist eine ganz wesentliche Sache, daſs man niemals zu wenig Farbe gemischt hat, denn denselben Ton trifft man selten, der Anfänger ihn g a n z g e n a u niemals wieder beim Nachmischen.

Auf die ganz reine Palette setzt man das Weiſs, ein paar Millimeter vom Rande entfernt, rechts oben auf. Ein paar Millimeter davon entfernt die anderen Farben der Reihe nach. Es ist ratsam, sich an eine bestimmte Reihenfolge der Farben beim Aufsetzen zu gewöhnen, damit man beim Malen die einzelnen Farben nicht erst besonders aufzusuchen braucht. Die Masse jeder Farbe aber setze man so aufgehäuft wie möglich auf, nicht auseinandergebreitet (auch die gemischten Töne), wodurch sie, zumal bei warmer Luft, viel leichter zäh und dadurch schwerer zu verarbeiten würde.

Aus diesen aufgehäuften, reinen Farben sollen nun die Töne für die Untermalung des Fleisches mit dem Spachtel und mit dem Pinsel gemischt werden. Was der Anfänger bis jetzt in dieser Beziehung gemacht, war nur eine Übung um so weit möglich einige Erfahrung zu erlangen, welche Farben zu diesen und jenen Tönen wohl genommen werden müssen. Das Resultat jener Mischungen war etwas ganz allgemeines, nichts individuelles und charakteristisches. Jetzt handelt es sich um die Farbe einer bestimmten Persönlichkeit; diese Farbe ist gerade so individuell, wie die Form. Wie in dieser, trotz des allen Menschen gemeinsamen, gleichartigen Baues des Knochengerüstes, derselben Muskeln, derselben ähnlichen Stellung der Teile zu einander, ein ganz eigenartiger Charakter zur Erscheinung kommt, ganz ebenso auch in der Farbe des Lokaltons und den Veränderungen desselben, welche die Eigenart der Hautbeschaffenheit in Verbindung mit der Art der Beleuchtung bei ihm verursacht. (S. Vom Gesetz der Farbe).

Zur Erlangung dieser charakteristischen Farbentöne einer Natur sind jene vorangegangenen Vorstudien S. 115 nur ein bestes und sicherstes H ü l f s m i t t e l, — um, wenn noch ohne alle Erfahrung, doch nicht ratlos zu sein. Wenn nun aber thatsächlich nach der Natur gemalt werden soll, so ist eine für den besonderen Fall aufgesetzte, c h a r a k t e r i s t i s c h e P a l e t t e die gröſste Erleichterung für den

Anfänger, um sich in diesem ihm fremden und neuen Gebiet zurechtzufinden, ganz abgesehen von anderen Vorteilen, welche dieselbe immer auch dem schon Vorgeschrittenen gewährt. Eine solche Palette besteht aus einer Reihe von Tönen, welche zuerst die Lokaltöne des Gegenstandes, dann die Veränderungen dieser Lokaltöne in den verschiedenen Abstufungen der Beleuchtung wiedergiebt. Eine Skala, eine Reihe von Anhalte- und Anfangspunkten, von denen aus man nachher mit dem Pinsel alle leichten Abweichungen dieses Tons durch Zusatz anderer Farben mischen kann, ohne sich zu weit von der dem Gesamtton eigentümlichen Färbung zu entfernen. Denn diese Unterschiede sind thatsächlich sehr gering in den Halbtönen. Man kann da nur von grünlich, violett, bläulich, im Gegensatz zu anderen Tönen, zu den Lokaltönen, sprechen, aber nicht an und für sich. Eine solche Reihe kann durch sehr zahlreiche Töne oder auch durch eine geringere Anzahl derselben gebildet werden, mufs aber immer den Lichtton, welcher der Lokalton ist, einen Halbton, der der etwas gebrochene weniger direkt beleuchtete Lokalton ist, einen Übergangston für die Stellen, wo das Licht gewissermafsen den Gegenstand nur streift und einen Schattenton haben. Die Reihe der Töne wird demnach immer mit den hellsten und reinsten, verhältnismäfsig brillantesten Fleischtönen beginnen und allmählich weniger hell, weniger rein, sondern gebrochener und kälter in der Farbe werden, bis der Schatten wieder kontrastierend und warm einsetzt. Nun hat aber das Kolorit eines Menschen verschiedene Lokaltöne. Die Stirn, die Wangen, die Partie der Augen, die untere Partie des Gesichts z. B. allein sind schon verschieden gefärbt und man mufs daher mehr als einen Lokalton mischen.

Das Notwendigste hierbei ist natürlich die verschiedenen Töne und ihre Unterabteilungen in der Natur oder in einem Bilde zu sehen. Darnach kommt es darauf an, die für das Nachmischen der gesehenen Töne notwendigen Farben zu wissen und hierfür sind jene in dem vorigen Abschnitt angegebenen Reihen gemischter Töne ein besonderes gutes Hülfsmittel. Irgend ein Ton derselben wird dem Ton in der Natur gleich oder doch sehr ähnlich sein, es wird zu erkennen sein, ob die Farbe, um dem Ton in der Natur ganz gleich zu werden, etwas gelblicher, rötlicher, grünlicher,

violetter etc., genug etwas mehr einem anderen schon gemischten Ton ähnlicher werden mufs, dessen Zusammensetzung man ja bereits weifs. Es kommt also zumeist auf die Feinheit des Sehorgans an, auf die Befähigung für die Malerei. Das Studium entwickelt die Gaben der Natur, aber es ersetzt sie nicht. — Das Mischen dieser charakteristischen und individuellen Palette aber wird auf lange Zeit dem Anfänger ein bestes Hülfsmittel sein, ihn leichter in die Eigenartigkeit eines Kolorits einführen können, da man dabei sich ausschliefslich mit der Farbe beschäftigt und die Aufmerksamkeit nicht geteilt und also verringert wird durch die Bemühung zu gleicher Zeit die Form nachzubilden, wie dies doch beim Malen selbst unumgänglich notwendig ist.

Die Palette mufs da, wo man die Lichttöne mischt, vollkommen rein sein. Ein wenig Weifs mit dem Spachtel über diese Stelle gerieben und dann wieder mit demselben abgesetzt, kann einem jeden zeigen, wie sehr oder wie wenig das der Fall war, wenn er diese abgenommene Farbe gegen das reine Weifs hält. Die Lichttöne, zumal die zarter Kolorite, sind immer ganz rein, wenn sie beleuchtet und im Vordergrund befindlich erscheinen sollen, sie dürfen also in keinem Fall durch irgend etwas gebrochen werden.

Eine ganz bestimmte und in das Einzelne eingehende Anweisung, welche Farben und wie viel von einer jeden zu diesem oder jenem Ton genommen werden sollen, läfst sich nicht geben, da dieselben die ganz individuelle Färbung, die bei jeder Natur anders ist, wiedergeben sollen. Jetzt aber nimmt der Anfänger jene nach Abschnitt sieben S. 114 und S. 121 gemischten und wohl verwahrten Reihen gemischter Töne zur Hand und sucht mit ihrer Hülfe die nachfolgend beispielsweise angegebenen Töne nach der besonderen Natur, die er malen will, zu mischen, — mit Hülfe jener aufbewahrten Reihen, — da er in diesen jedenfalls immer Töne findet, welche denen, die er sucht, ähnlich sind. Woraus diese Töne bestehen, weifs er und wird sich leichter denken können, ob er mehr Gelb, Rot oder Blau dazu nehmen mufs, um den Ton zu erhalten, den er sucht, wie das schon vorher bemerkt ist.

Zuerst mischt man die reinen Lokaltöne, welche am deutlichsten und reinsten im vollen Licht (aber wo kein Glanzlicht ist)

gesehen werden. Den blasseren, helleren (der Stirn) zuerst; darnach das Glanzlicht, welches dann aber vor jenen hellen Lokalton zu setzen ist; dann den dunkleren, gefärbten Lokalton (auf dem Jochbein z. B.) und das Rot der Wangen. Die Halbtöne zu diesen drei Lokaltönen, indem man zu jedem derselben ein weniges Blauschwarz hinzusetzt; möglich, dafs es notwendig ist weniger Weifs, als im reinen Lichtton und dafür etwas mehr von der einen oder andern Farbe, aus welcher dieser Ton besteht, zu nehmen, je nachdem dieser Ton farbiger, dunkler oder gebrochener erscheint. Darnach mischt man den Übergangston in die Schatten, der jedenfalls dunkler als die vorigen und kälter ist, demnach am wenigsten noch die Farbe des Lokaltons erkennen läfst. Einen dunkleren und einen helleren Schattenton (für die Reflexe), aber nicht den dunkelsten, wie er z. B. in den Nasenlöchern, an anderen Stellen und an den Einsätzen der Schlagschatten erscheint. Diese Töne stellt man aus den ungemischten, reinen Farben oder durch Mischung dieser mit dem dunkeln Schattenton her. Darnach ergiebt sich folgende Reihe:

1) Das Glanzlicht. Wenn dies kälter als der Lokalton erscheint, darf doch niemals Blau hinzugenommen, sondern diese Wirkung mufs immer durch den Kontrast mit dem Lichtton hervorgebracht werden. Weifs und ein wenig roter Ocker giebt einen Ton, der gegen einen gelblicheren, also noch z. B. mit lichtem Ocker gemischten, schon kälter erscheint. Ein solcher Ton nur aus Weifs mit einem wenig licht Englischrot ist viel kälter. Weifs und ein wenig Zinnober würde den Ton ganz bläulich gegen jenen gelblichen Lokalton erscheinen lassen. Thatsächlich aber Blau dazu genommen würde den Ton ohne wirkliches Licht erscheinen lassen.

2) Der helle reine Lokalton, gewöhnlich der Stirn, hell, blafs und wärmer d. h. also gelblicher, als das Glanzlicht, etwas weniger warm als der Lokalton in den unteren Partieen des Gesichts, blafs gegen die gefärbteren Partieen. Wie vorher bemerkt, ist dieser Ton vor dem des Glanzlichts zu mischen, aber auf der Palette hinter denselben zu stellen.

3) Der dunklere Lokalton auf dem Jochbein (Wangenknochen), wenigstens bei allen, welche viel der Luft ausgesetzt waren. (Dieser

Ton kann auch ausfallen, wenn er nicht sehr stark von dem helleren abweicht, und dann mit dem Pinsel aus dem zweiten durch Zusatz der nötigen reinen Farbe gemischt werden).

4) Das Rot der Wangen. Rosiger, wärmer rot, bräunlicher, violetter rot, wie es gerade die besondere Natur verlangt. Alle diese vier Töne müssen aber immer rein in der Farbe gegen die nachfolgenden erscheinen.

5) Halbton zum hellen Lokalton. Wenn durch den Zusatz nur von ganz wenig Blau zu erlangen, dann würde er nicht mit dem Spachtel gemischt zu werden brauchen. Aber meist ist, wie das vorher schon angedeutet wurde, die Färbung auch etwas anders und mufs durch etwas stärkeren Zusatz der gelben oder roten Farben und also etwas weniger Weifs hervorgebracht werden.

6) Halbton für den stärkeren Lokalton. Zu diesem würden dieselben Bemerkungen, wie zu 5 gemacht werden müssen.

7) Halbton für den roten Lokalton. Dieser Ton wird sich ganz besonders verschiedenartig, je nach Beschaffenheit der Haut gestalten. Bald um etwas kälter, bald um so viel mehr gebrochen (durch Töne mit Graugrün oder Gelbgrün gegen das reine Rot).

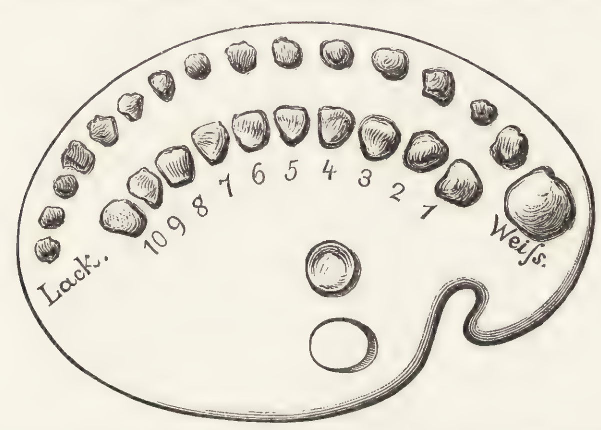
8) Übergangston. Immer der am meisten gebrochene und kälteste, d. h. bläulichste von allen Lichttönen. Dafs auch bei diesem immer noch etwas vom Lokalton zu bemerken ist, dafs also auch die Übergangstöne verschiedenartig gefärbt erscheinen, versteht sich von selbst. Diese Verschiedenartigkeit jedoch sind sehr leicht durch Mischungen mit dem Pinsel hervorzubringen.

9) Schattenton der wenig reflektierten Flächen. Warm, sehr wenig farbig und immer in einem gewissen Kontrast zu der Gesamtfarbe der ganzen Lichtmasse. Z. B. würde der Schattenton zu einem rötlich-fleischfarbenen Lichtton nicht nur bräunlich schwärzlich, sondern gegen jenen immer wahrscheinlich ein klein wenig in ein grünliches Braun zu gehen scheinen. Die dunkleren Schattentöne werden aus diesem, wie schon vorher bemerkt ist, durch Zusatz von reinen Farben, gebrannten Goldocker, Rot, Lack, Schwarz hergestellt.

10) Schattenton für die stärker reflektierten Schattenflächen. Dieser Ton ist aus dem Vorigen durch Zusatz der helleren Farben zu bewirken, welche die Reflexe vorzugsweise zeigen. Sehr oft

wird hierbei das Neapelgelb als Mittel zum Aufhellen zu gebrauchen sein.

Die Reihe dieser zehn Töne kann bei fortschreitender Erfahrung des Schülers zunächst auf drei Lichttöne, zwei Halbtöne, je ein Übergangs- und ein Schattenton vereinfacht werden, später auf zwei Lichttöne, ein Halb-, ein Übergangs-, ein Schattenton. Immer aber wird es ein Vorteil sein, die Lichttöne gemischt und in genügender Menge auf der Palette zu haben, um diesen Ton und immer genau denselben wieder rein aufsetzen und zur Mischung wenigstens für die hellen Halbtöne davon nehmen zu können. Diese Töne setzt man der Reihe nach, von rechts anfangend wie die reinen Farben, und von diesen etwa 24 mm entfernt, möglichst aufgehäuft, nicht breitgedrückt mit dem Spachtel auf die Palette.



Zweifellos wird es dem Anfänger auf diesem Wege eher gelingen, die jedesmalige Eigentümlichkeit einer Färbung zu erkennen, weil seine ganze Aufmerksamkeit ausschliefslich darauf gerichtet ist. Er hat dann schon einmal durchgearbeitet und in sich aufgenommen, wie er die Farbe in der Natur sieht, und zu sehen hat, ein bleibender Vorteil für jeden Fall, selbst wenn der andere, immer die geeigneten Töne auf der Palette vorrätig zu haben, nicht damit verbunden wäre. Denn das gerade ist es, was der Anfänger zu lernen hat: die Farben in der Natur richtig zu sehen und dann die Ölfarben kennen zu lernen, welche dazu dienen, jene Farben hervorzubringen. Wer das wirklich kann, der ist schon ein sehr geschickter Künstler.

Wenn von grünlichen, violetten, grauen, bläulichen Tönen des Fleisches die Rede gewesen ist, so ist damit gemeint, dafs diese Fleischtöne nur im Vergleich mit den reinen ungebrochenen Tönen sich jenen Färbungen zuneigen, gegen intensivere Färbungen der Art aber müssen sie natürlich immer noch als Fleischton erscheinen.

Nach einiger Erfahrung wird ein Künstler dahin gelangen, auch noch den Unterschied der Wirkung eines Tons zu erkennen, je nachdem er aus dieser oder jener Farbe gemischt ist. Zu den brillantesten und leuchtendsten Koloriten wird man auch immer die leuchtendsten und brillantesten Farben zu nehmen haben. Zu milderen und unscheinbareren Färbungen auch mildere und unscheinbare Farben, obgleich dergleichen sich ja auch aus jenen durch Dämpfung und Brechung herstellen liefsen. Man soll sich aber frühzeitig daran gewöhnen, zu einem Ton, der sich aus der Mischung von zwei Farben herstellen läfst, nicht drei oder vier zu nehmen. Nur durch eine weise Ökonomie der Mittel wird man in den Stand gesetzt, die unendliche Mannigfaltigkeit der farbigen Erscheinungen darzustellen.

Auf alle diese Dinge kann nur im allgemeinen hingedeutet werden, sie sind durch das Wort allein nicht spezieller darzulegen. Hier kann nur die Aufmerksamkeit des jungen Künstlers auf diese Dinge hingelenkt werden, um ihn auf die Bedeutung derselben nach den verschiedenen Richtungen hin aufmerksam zu machen, ihn dadurch aufzufordern, auch nach diesen Seiten hin zu studieren. Das volle Verständnis, das in der feineren Empfindung für diese Dinge beruht, wird er sich dann je nach dem Mafs seines Talentes und seiner Erfahrung aneignen können.

In einfacherer Weise, aber nach denselben Gesetzen ist die Palette für Gewänder und andere Gegenstände aufzusetzen, immer würde Glanzlicht, Lokalton, Halbton, Übergangston und Schatten zu unterscheiden sein, immer der Halbton gebrochener, als das Licht, der Übergangston noch gebrochener und kälter als der Halbton sein müssen, und zwar würden diese Töne sich nicht nur aus dem Hellen ins Dunkle, aus den reineren und brillanteren durch kalte Töne in den warmen Schattenton ziehen, sondern auch untereinander in gewissen Kontrasten stehen müssen. Nur durchsichtige und mehr oder weniger blanke, d. h. irgend welche

Spiegelung noch aufnehmende Gegenstände können von dieser Regel als Ausnahme betrachtet werden und in um so stärkerem Grade, je stärker die Durchsichtigkeit oder Spiegelung ist.

Mit diesen gemischten Tönen und den aufgesetzten reinen Farben wird also gemalt werden, indem man die Töne, wie sie gemischt sind, oder mit den anderen gemischten oder auch den reinen Tönen vermischt aufträgt, was und wie es einem notwendig erscheint.

Diese Mischungen mit dem Pinsel mufs man aber nicht mitten in den Farbehäufchen vornehmen, die immer möglichst rein bleiben müssen, sondern man nimmt etwas von dem Rande der einen, etwas von dem der anderen, und wenn es nötig ist, auch von der dritten Farbe, und indem man diese kleinen Farbenteile mit dem Pinsel auf einen reinen, freien Platz der Palette setzt, vermischt man sie auch mit dem Pinsel, bis man mit der Mischung zufrieden und der so gemischte Ton dem Original ähnlich ist.

Wenn die Palette mit diesen kleinen Versuchen so bedeckt ist, dafs kein Platz für neue vorhanden wäre, ohne dafs diese mit den alten vermischt würden, so nimmt man sie alle mit dem Spachtel weg, reinigt den frei gewordenen Platz der Palette mit dem Spachtel, dann mit etwas Öl und einem kleinen Läppchen, und läfst blofs die gemischten Töne und die reinen Farben unberührt. Dies ist von Zeit zu Zeit um so nötiger, da diese kleinen Versuche, die nur dünn auf der Palette sind, trocknen, zähe und mehr oder weniger von jenem feinen und fast unsichtbaren Staub, der überall aufsteigt, bedeckt werden. Dies aber macht die Farben schmutzig, d. h. ungeeignet zum Gebrauch. Dieses Reinigen der Palette ist selbstverständlich immer zu wiederholen, wenn zu viel Reste bereits gebrauchter Töne den rein gebliebenen Platz zu sehr beengen, sei es bei einer Untermalung oder einer Übermalung.

Ganz eben so verfährt man mit der ganzen Palette, wenn diese gereinigt werden soll, nachdem alle Farben mit dem Spachtel von derselben abgesetzt worden sind. — Nun aber wenden wir uns wieder zur Aufzeichnung selbst zurück, wo, wenn die Aufzeichnung nicht ganz richtig und aufserdem fixiert ist, für den Anfänger eine

B e r i c h t i g u n g d e s U m r i s s e s m i t d e m P i n s e l sehr anzuraten ist. Spätestens von jetzt an mufs nun auch an der

Staffelei gearbeitet werden. Es bedarf gewifs erst einiger Gewöhnung und Übung, ehe der Anfänger es nicht als eine Unbequemlichkeit empfindet, an der aufrecht stehenden Staffelei zu arbeiten, zu gleicher Zeit Palette, Pinsel und Malstock mit der linken Hand zu halten und sich des letzteren als Stütze für die rechte Hand zu bedienen. Aber sehr bald wird sich ihm diese Stellung, wie sie gesunder ist als das Sitzen und das Vornübergeneigtsein bei der Arbeit, auch als die angemessenste erweisen, um die Arbeit gut übersehen und beurteilen zu können.

Die Staffelei mufs nur möglichst wenig nach hinten geneigt und so senkrecht als möglich, jedoch ohne die Sicherheit des Feststehens zu beeinträchtigen, aufgestellt werden.

Mit Palette, Pinsel und Malstock in der linken Hand hat man zuerst eine Berichtigung der Umrisse mit dem Pinsel vorzunehmen. Man übergeht zu diesem Zwecke mit einem rötlich braunen Ton ohne Weifs und mit einem hinlänglich langen, genügend feinen und spitzen, nicht zu dünnen Pinsel (am besten von Marderhaaren und der sich nicht bauscht), die wichtigsten Umrisse in den Fleischpartieen, nachdem man etwas Öl (Terpentin oder gereinigtes Steinöl) zu der Farbe genommen hat, um diese dünn wie beim Tuschen fliefsender, leichter, durchsichtiger und schneller trocknend zu machen. Alles dieses mit leichter und sicherer Hand.

Mit gespannter Aufmerksamkeit mufs man von neuem versuchen die Zeichnung des Ganzen und der einzelnen Teile zu berichtigen, besonders Zeichnung, Stellung und Verhältnis der Augen, der Nase und des Mundes, wenn ein Kopf gemalt werden soll. Die Pinselstriche sollen biegsam, gut verlaufend in allen Lichtpartieen, fein und leicht, dagegen in den Schatten mit mehr Nachdruck, d. h. breit weich und gesättigt sein. Hierbei mufs man demnach den Pinsel bei den Umrissen der runden und beschatteten Formen mehr aufdrücken und da, wo die Striche feiner und schwächer werden müssen, den Pinsel nach und nach erheben: gerade so, wie man beim Schreiben schwache und starke Striche hervorbringt. Genug, man verfährt mit dem Pinsel eben so, wie man beim Zeichnen vor Anlegung des Schattens eines Kopfes oder einer Hand etc. mit Kreide einiges breiter, fester, charakteristischer

und kräftiger als anderes angegeben hat. Diese breiten Striche, die an passenden Stellen ohne ängstliche Trockenheit gemacht sind, geben dem Kontur schon ein gewisses Leben und dem Anfänger mehr Zuversicht, die Schatten mit weniger Furcht und Zaghaftigkeit anzulegen. Hat man Trockenfirnis statt des reinen Öls in die Farbe genommen und soll diese wirklich trocken werden, ehe man weiter arbeitet, so ist sehr zu beachten, dafs die Striche überall hell genug gehalten werden, um nicht als störende Dunkelheiten durch die Malerei durchzuschimmern.

Die Schatten aber müssen zuerst mit wenig aber nicht verdünnter Farbe, dünn gewissermafsen angetuscht, angelegt werden, bevor man die Lichter dick aufträgt. Ist die Zeichnung nach obiger Angabe berichtigt und charakteristischer gemacht, so nehme man also einen weichen und vollen Borstpinsel[1]) und lege mit einem bräunlichen Ton oder mit dem gemischten Schattenton die wichtigsten Schattenmassen an, ohne ins Detail zu gehen und immer mit wenig Farbe, transparent, wie Aquarell. Man nimmt zu dem Ton etwas mehr Schwarz und ein tieferes, warmes Rot, etwa einen der roten Ocker hinzu, um damit die dunkleren Stellen auch gleich dunkler anzugeben, wie z. B. die Nasenlöcher, die Linie des Mundes zwischen den Lippen, bisweilen auch die Ecken, gelegentlich selbst für die Dicke der Augenlieder, mit einem Worte überall wo tiefe, warme Schatten stehen. Wo dann das Blut noch durchscheint und je mehr dies der Fall ist, nimmt man mehr wirklich rote Farben und Lack dazu.

Da alles dies mit einem so dünnen Auftrag der Farbe geschieht, dafs die Technik des Farbenauftrags selbst keine Schwierigkeit macht und dabei mehr Rücksicht auf das Mafs der Dunkelheit als auf den Farbenton genommen wird, so kann selbst der Anfänger mit einer gewissen Freiheit seine ganze Aufmerksamkeit hierbei darauf verwenden, die allgemeine Wirkung der Dunkel-

---

[1]) Die Stärke der Borst- oder Haarpinsel richtet sich nach der Gröfse des Kopfes oder des zu malenden Gegenstandes. Im allgemeinen mufs man sich gleich anfangs mehr an grofse als zu kleine Pinsel gewöhnen; sie breiten die Farbe viel gleichförmiger und stärker aus, als die kleinen. Überhaupt mufs man die kleinen Pinsel nur gebrauchen, wo sie durchaus notwendig sind, d. h. wo es sich um feine, scharfe, mehr lineare Zeichnung handelt.

heiten, welche die Natur zeigt, annährend auch auf dem Bilde wiederzugeben. Da dies doch nur eine Vorbereitung für die eigentliche Arbeit ist, so brauchen diese Schattentöne auch durchaus nicht ineinander gemalt zu werden. Es ist nur darauf zu sehen, daſs die allgemeine Wirkung und Modellierung der Natur dadurch auf dem Bilde angedeutet wird. Bei dieser Gelegenheit giebt man sich auch den Ton der Dunkelheit und Farbe des Haares an, ohne Rücksicht auf die besondere Farbe der Glanzlichter, wohl aber mit Berücksichtigung der Licht- und Schattenpartieen. Ebenso wenigstens den Hintergrund in der Nähe des Kopfes. Dies alles ist Vorbereitung für die eigentliche Untermalung, welche nun beginnen soll.

§ 27. **Die Malerei selbst**

beginnt mit der Anlage der Lichtflächen, geht allmählich von den helleren zu den dunkleren Halbtönen über und zuletzt an die Schattentöne, deren Dunkelheit schon vorher angegeben war. — Man nimmt eine Anzahl Pinsel, sechs bis neun von einer zur Gröſse des Bildes passenden Stärke in die Hand, um für die verschiedenen Färbungen, die gelblichen, die rötlichen etc. immer dieselben Pinsel wieder nehmen zu können. Einen dieser Pinsel füllt man mit dem lichtesten Lokalton Nr. 2 der Palette und deckt damit breit und genügend aber nicht zu dick alle reinen Lichtpartieen. Nach Bedarf nimmt man mit demselben Pinsel von dem reinen Lokalton Nr. 3 oder auch vom roten Lokalton Nr. 4 zu dem vorigen Ton und deckt damit weiter die Lichtpartieen, welche in der Natur stärker gefärbt sind, überall ein wenig über die Grenzen der Flächen hinausgehend. Diese alle waren reine Lichttöne, wenn auch nicht die allerhellsten, welche man sich für eine spätere Zeit aufbewahrt.

Hat man die Lokaltöne, die Lichter, angelegt, so setzt man ihnen zur Seite die noch sehr reinen Töne, die sie umgeben; man nimmt dazu einen Ton, der etwas weniger licht ist, aber immer noch den Lichttönen ganz nahe steht. So schreitet man in der Abstufung der Töne vor, Ton an Ton, bis man an die zurückweichenden Flächen kommt, die schon ein wenig gedämpft und bemerkbar gebrochen sind. Es sind dies fortschreitend die Töne

Nr. 5, 6, 7 bis zu Nr. 8. Man mufs aber besonders beachten, sie nur nach dem Grad der Abtönung zu gebrauchen, d. h. je nachdem sie sich vom direkten Licht abwenden. Zu gleicher Zeit mufs aber auch die Lokalfarbe der Partie, an der man gerade arbeitet, berücksichtigt werden und ob demnach der Ton mehr oder weniger rötlich, gelblich, violettlich, grünlich, grau oder bläulich sein mufs. Man mufs sich also sehr in acht nehmen, diese gebrochene Farbe der Halbtöne zu übertreiben, oder sie zu weit in die Lichtmasse hineinzuziehen. Diese Halbtöne müssen mit dem Licht ein Ganzes bilden, so dafs dieses nur abgestimmt zu sein scheint, und man sie kaum davon unterscheiden kann, wie in der Natur selbst, wo man so obenhin doch nur eine und eben dieselbe Fleischfarbe überall gewahr wird und man nur die Veränderung des Lokaltons, wie z. B. in der Farbe der Wangen, am Bart etc. bemerkt. Daher mufs man unaufhörlich alle Teile des Kopfes oder des Gegenstandes unter sich vergleichen, denn ein falscher Ton macht den Eindruck eines auffallenden Fleckes. Man kann aber die Verschiedenheit und die Harmonie der Töne nur in ihrem Verhältnis zueinander, in dem allein sie als Gegensätze erscheinen, recht erkennen, während sie im ganzen gleichartig sind. Es kann daher nicht genug eingeschärft werden, dafs man sich daran gewöhnen mufs, fortwährend alle Teile des Kopfes oder des Gegenstandes, den man eben malt, unter sich zu vergleichen, sowohl in der Arbeit, wie in der Natur und eines mit dem anderen.

Von den Halbtönen geht man durch Übergangstöne Nr. 8 der Palette nach und nach zu den wirklichen Schatten über, und endlich zu den Reflexen Nr. 10, so dafs man die bräunliche Antuschung, die nur ganz dünn angelegt war um die Wirkung ungefähr beurteilen zu können, von neuem zu decken hat. Jetzt aber bemüht man sich allen Schatten den rechten Ton zu geben, jedoch bei den tiefsten Dunkelheiten in einem etwas wärmeren oder etwas rötlicheren Ton in der Anlage als im Original oder in der lebenden Natur. Überhaupt dürfen die Schatten durchaus nicht stärker oder dunkler angelegt werden, als sie sein sollen; sie müssen im Gegenteil etwas schwächer, und vorzugsweise die kälteren Töne ja nicht zu dunkel bei der Untermalung sein.

Denn da die Schattentöne, vor den anderen Tönen in Olfarbe, geneigt sind, nachzudunkeln, würde es nicht gut sein, wenn man bei der Übermalung einen helleren Ton über einen dunkleren legen müfste, diese Stellen werden dann trübe, mehlig und kalt im Ton, und verlieren die schöne Durchsichtigkeit, die man für die Schatten bewahren soll. Die hellere, deckendere, darüber gesetzte Farbe erscheint leicht wie ein Nebel, ein Flor oder wie Staub, wenn sie nicht sehr dick aufgetragen wird. Die Partie verliert den Schein der Wahrheit, und erhält nicht das Aussehen der Fleischfarbe ohne Beleuchtung.

Man hat also bei der Untermalung die Lichter, die Lokaltöne zuerst aufgesetzt, an sie je nach der Modellierung die Halbtöne, die Übergangstöne. Man hat dabei immer darauf geachtet, dafs die ganzen Lichtmassen scheinbar wie aus einem Ton gemalt erscheinen sollen, nur mit den Veränderungen der Lokaltöne, welche die Natur zeigt. Nach Mafsgabe der Rundung und Modellierung sind dann auch wieder die Halbtöne, die Übergangstöne, die Schatten zusammengehalten, damit die Untermalung so recht den allgemeinen Gesamteindruck, die Gesamtwirkung der Natur wiedergebe, ohne ein weiteres Eingehen auf die Einzelheiten, als so weit dies zur Charakteristik unumgänglich notwendig ist. Jedenfalls sollte immer die Aufmerksamkeit auf die Gesamtwirkung der Erscheinung in Form und Farbe gerichtet bleiben.

Jede Untermalung ist etwas heller zu halten als das Original oder die Natur erscheint, damit später bei der Übermalung und beim Vollenden ein etwas dunklerer Ton über den helleren kommen kann, nicht umgekehrt, was die Farbe leicht schwärzlich und schwerer erscheinen liesse. Deshalb sind auch die stärksten Tiefen etwas wärmer zu halten, die grofsen Schattenmassen ebenfalls nicht so dunkel, als sie werden sollen. Man trage seine Farben dreist, frei und gleichförmig auf, ohne sie zu quälen; man vermeide, mit dem Pinsel die eine zu sehr in die andere zu ziehen, und zu vertreiben, denn dadurch macht man die verschiedenen Töne der Farben nicht ineinander fliefsen und übergehen, sondern man trägt in fast unmerklicher Folge einen Ton an die Seite des an-

deren auf, mit dem man ihn verbinden will. Man darf sich nicht eher mit der Vereinigung aller dieser Abstufungen beschäftigen, als bis alle Töne an Ort und Stelle sind und der Kopf in einer gewissen Entfernung sich schon durch dies Nebeneinanderstellen der Töne rundet.

Dies wird nicht nur den Anfängern in der Ausführung sehr schwer erscheinen, sondern es ist auch wirklich schwer, es ist aber ein gutes Mittel, um ein reines und frisches Kolorit malen zu lernen. Man mufs gewissermafsen die Töne ebenso wählen und nebeneinander stellen, wie man in Mosaik arbeitet. Wenn man damit bis auf diesen Punkt gekommen ist, alsdann zieht man mit einem reinen Pinsel, bisweilen auch wohl mit ganz wenig Farbe von einem passenden Ton, in wenigen Augenblicken seine Arbeit leicht ineinander, indem man die Farbe nur leise berührt und bestreicht, ohne aufzudrücken. Man führt den Pinsel der Form gemäfs, annähernd wie beim Zeichnen doch nur so, dafs er wie unabsichtlich erscheint. Man ziehe aber n i e m a l s mit dem Vertreiber (Dachspinsel) alle Nüancen ineinander, wodurch die Lebendigkeit und Charakteristik der Zeichnung und des Kolorits leiden würden; besser läfst man die Farbe unverbunden, wie sie hingesetzt war, stehen.

Der unpassende Gebrauch des Vertreibers ist ein Fehler, den man mit Recht fast allen Dilettanten zum Vorwurf machen kann. Vermittelst des Vertreibers erhält man wohl eine glatte Fläche und ein weiche Verschmelzung, aber immer auf Kosten der Reinheit und Wahrheit des Kolorits, und was noch schlimmer ist, zum gröfsten Nachteil der Modellierung und der Charakteristik der Zeichnung. Dafs aber nur nebeneinander gesetzte Töne auch ohne Verschmelzung, wenn sie nur richtig sind, eine wahre und natürliche Wirkung machen können, zeigen uns vollendete Mosaiken.

Wie aber gelangt ein Anfänger dazu, die feinen Unterschiede der Färbung so zu treffen, dafs der verschiedenartig gefärbte Ton doch nur als eine natürliche Fortsetzung eines anderen, etwas anders gefärbten Tons erscheint? — Nachdem man schon durch das Mischen der aufeinanderfolgenden Töne der charakteristischen Palette hierfür eine Vorstudie gemacht hât, macht man auch die weiteren Mischungen mit dem Pinsel zuerst auf der Palette. Zu

diesem Zweck setze man mit dem Pinsel auf die Palette ein wenig von dem letzten Ton, den man auf das Gemälde gebracht hat. Hierauf setzt man einen ähnlichen Ton, der aber nicht so hell ist, dicht neben den ersten, man vergleicht sie, und sucht sich deutlich zu machen, ob und was noch daran zu ändern notwendig ist. Sticht er zu sehr ab, oder ist er noch nicht hinlänglich gebrochen, so setzt man entweder von dem ersten Ton ein wenig hinzu und vermischt ihn (aber immer mit dem Pinsel) mit dem letzteren; oder, wenn er zu ähnlich erschien und dadurch die Abtönung aufhörte, die zur Rundung der Partie, die man eben malt, erforderlich ist, so nehme man einen etwas dunkleren Ton und vermische ihn mit dem zum Versuch aufgesetzten Fleckchen, und so weiter. Auf diese Weise erreicht man mit Vorsicht und Überlegung seinen Zweck. Dann aber setzt man den erlangten Ton dicht, ohne Zaghaftigkeit und mit sicherem Strich an den vorhergehenden. Alles dieses lernt man nicht an einem Tage. Allein man braucht auch nicht zu viel Furcht vor den Schwierigkeiten zu haben, welche diese Arbeit bei der Beschreibung zu haben scheint, denn sie ist meist viel geschwinder und leichter ausgeführt, als beschrieben, zuletzt arbeitet man sogar so, ohne dafs man daran zu denken scheint. Ein Künstler macht alles dies, wenn er sonst will, ohne auch nur eine Unterhaltung zu unterbrechen, und hat dennoch dabei alle seine Aufmerksamkeit auf Farbe, Form, Ausdruck, Ähnlichkeit u. s. w. gerichtet. Mit einem festen, energischen und unveränderlichen Willen kommt man überall zum Ziel, wenn nur die Natur die notwendige Anlage zur Malerei verliehen hat.

Ein Beispiel wird vielleicht die vorangehenden Anweisungen anschaulicher machen. Wenn z. B. die Wange einer jungen, vollen Person von frischer Farbe zu malen wäre und nach dieser speziellen Natur die zehn (oder sechs) Töne der Palette genau und aufmerksam und den Tönen in der Natur sehr ähnlich gemischt wären, so würde man folgendermafsen verfahren müssen. Zuerst setzt man den hellen, reinen Lichtton Nr. 2 auf die Stelle, wo in der Natur auf der Höhe der Wange (da, wo der Backenknochen ist) sich dieser Ton zeigt und geht nur ein ganz klein wenig über die Grenzen desselben hinaus, ohne auf den allerhellsten Ton einstweilen Rücksicht zu nehmen. Auf der Palette setzt man mit der Spitze des Pinsels zu diesem Ton ein wenig von Nr. 3 hinzu und trägt diesen Ton neben den vorigen auf, wo in der Natur die Farbe nach Ton Nr. 3 übergeht. Erscheint er bei der Vergleichung zu

dunkel an dieser Stelle, so mischt man auf der Palette noch etwas mehr von dem helleren dazu; erscheint er zu hell, etwas mehr von dem dunkleren Nr. 3, bis er richtig erscheint und dann so weit, als man ihn in der Natur sieht. An diesen Ton setzt man, in derselben Weise und unter genauer Prüfung des Farbentons und genauer Beobachtung der Form, den Ton Nr. 3 auf die Fläche des Backenknochens und so weit derselbe auf der Wange selbst sichtbar ist, nachdem man wieder zuerst auf der Palette seine Übereinstimmung mit dem vorher angewendeten geprüft hat. Wo es nun in der Natur in den vierten, den roten, reinen Lokalton übergeht, prüft man auf der Palette mit der Spitze des Pinsels, ob und wo derselbe mit Nr. 2 und wo mit Nr. 3 vermischt den Ton in der Natur am ähnlichsten wiedergiebt. Dann wird man, immer zuerst auf der Palette, durch mehr Zusatz von Nr. 4 in die rein roten Töne kommen, für welche mit dem Weifs entweder gebrannter Ocker oder Venetianischrot, oder hell Englischrot mit etwas Zinnober, selten wohl nur Zinnober und Weifs genommen war. Je nach Bedarf hat man von einer dieser reinen Farbe etwas zu dem gemischten Ton hinzugenommen und alle die angedeuteten Töne auf dieselben Stellen und so weit man sie in der Natur bemerkt, aufgetragen, — immer mit genauer Beobachtung der Form. Wo diese sich nun nach der Seite oder nach unten ein wenig vom Licht abwendet, fängt das Rot an gebrochener zu werden und man hat auf der Palette zuerst zu versuchen, welcher der Töne Nr. 5, 6 oder 7, mit dem letzten Rot vermischt, dem Ton der Natur am nächsten kommt und an welcher Stelle. Denn das Rot wird verschiedenartig, hier mehr in violette, dort mehr in wärmere, grünlich oder bläulich gebrochen rötliche Töne, übergehen. Mehr und mehr wird man von diesen gebrochenen Tönen zusetzen müssen, bis man an die Grenzen der beleuchteten Flächen in den Übergangston Nr. 8 kommt, der auch in derselben Natur, hier grauer, dort bläulicher oder auch gefärbter erscheinen kann, bis man zuletzt in die wirklichen Schattentöne hineinkommt. Immer hat man die Töne erst auf der Palette mit der Spitze des Pinsels gemischt, sie dann auf die Stellen aufgetragen, wo sie in der Natur stehen und hat immer darauf geachtet, dafs dadurch auch die Form der Natur wiedergegeben werde. Man hat deshalb bald von diesem, bald von jenem gemischten Ton oder von den reinen Farben zu dem letzten Ton hinzuzusetzen gehabt.

Während die verschiedenartigen Lokaltöne wirkliche und thatsächliche Veränderungen der Farbe in der Natur sind, ist die grofse Verschiedenheit der Halbtöne, welche ein feiner Kolorist in der Natur sieht und nachzuahmen versteht, und in denen auch wirklich ein ganz besonderer Reiz der Farbe namentlich des menschlichen Kolorits besteht, nur s c h e i n b a r, o p t i s c h; sie wird durch die Eigenartigkeit der Natur, durch die Beleuchtung, die Form und durch den jedesmaligen Standpunkt des Beschauers zu der Natur so verschiedenartig hervorgebracht. Der Lokalton einer Partie

wird, wie das schon früher bemerkt ist, verändert, je nach dem Winkel in dem die Form, die Fläche zu dem auf sie fallenden Lichte steht. Je mehr dies ein rechter Winkel ist, der Lichtstrahl also senkrecht auf dieselbe fällt, um so heller ist die Stelle, um so reiner erscheint der wirkliche Lokalton. Je spitzer der Winkel der Beleuchtung ist, um so abgetönter (dunkler) ist die Stelle, um so gemilderter, gebrochener und kälter erscheint die Farbe.

Die Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der Halbtöne wird noch vermehrt durch den feinen, fast unsichtbaren Flaum der Haut, der für diese das unterscheidende Merkmal der Jugend und Frische ist. Dieser, der Pfirsich eigene, sammetartige Flaum einer schönen Haut ist meist nach der Farbe der Haare verschiedenartig, blond, brünett, schwarz gefärbt (mitunter auch verschieden von diesen) und hat dann auch verschiedenartige Einwirkungen auf die Halbtöne, die er gelegentlich wärmer, gelblicher, violetter, bläulicher erscheinen läfst. Ganz besonders in den Wendungen der Form, wo dann dieser Flaum dem Auge zusammengedrängter erscheint. Das Kolorit einer Haut, welche diesen Flaum nicht hat, erscheint härter, auch wenn es sonst schön und frisch gefärbt ist, es verhält sich zu jenem, wie die Farbe eines schön gefärbten Apfels zu der einer schön gefärbten Pfirsich.

Die Schatten mit den Reflexen bilden gegen die Farbenwirkung der Lichtmasse gehalten, eine ziemlich farblose, bräunliche, um nicht zu sagen schwärzliche Dunkelheit, wie auch schon früher bemerkt worden ist. Gegen das Licht gehalten, ist vom Lokalton nur wenig darin zu erkennen, mehr, bei Vergleichung mit Schatten anderer Lokaltöne. Auch die Einzelheiten der Form sind nur undeutlicher und unbestimmter im Schatten zu sehen. Gemildert wird die Dunkelheit durch die zwischen dem Auge des Beschauers und der Natur befindliche, erleuchtete Luftschicht, mehr noch und zugleich belebt wird die Schattenmasse durch die verschiedenen Färbungen der Reflexe, welche immer irgend wie vorhanden sind, denn ein Schatten ohne irgend einen Reflex würde nur eine gleichartige, tiefste Dunkelheit bilden.

Die Reflexe werden durch die von beleuchteten Gegenständen zurückgeworfenen Lichtstrahlen hervorgebracht, die demnach so viel schwächer als die direkten Lichtstrahlen sind, dafs sie auch

nur im Schatten eine Wirkung hervorbringen können. Die Reflexe werden deshalb immer etwas von der Farbe des Gegenstandes an sich haben, welche sie hervorbringt und dieser in dem Maſse immer ähnlicher werden, je leuchtender, brillanter und näher an dem Schatten der Gegenstand sich befindet, der reflektiert. Die Farbe des Reflexes ist aber immer tiefer, wärmer, milder als die Farbe selbst, durch die er hervorgebracht wird. Der Reflex geht nur in einigen Fällen, welche später erwähnt werden sollen, aus dem allgemeinen Charakter der Schattentöne heraus. Daher empfiehlt es sich, die sich besonders auszeichnenden Reflexe in die schon vorher angelegten Schattentöne hineinzumalen. Dabei hat man zu beachten, daſs die später hineingesetzte Farbe des Reflexes sich mit der noch nassen Farbe des Schattentons vermischt. Mit welchen Farben die Reflexen zu malen sind, muſs der jedesmalige Fall bestimmen und kann nicht im allgemeinen angegeben werden.

Je heller, leuchtender und ungefärbter die Reflexe sind, um so deutlicher werden auch die Lokaltöne in einer gewissen Milderung wieder zu erkennen sein. Durch dergleichen sehr helle Reflexe ist daher ein ganz besonderer und pikanter Reiz der Beleuchtung und Färbung hervorzubringen. Wenn derselbe auf ganze Schattenpartieen angewendet ist, bezeichnet man ihn als Helldunkel (Clairobsceur), was von alten und neuen Meistern vielfach in Anwendung gebracht worden ist. So wird ein besonderer Reiz der Beleuchtung erzeugt, wenn wirkliches Licht annähernd nur von hinten auf die Figur, den Kopf, fällt, und die ganze vordere, dem Beschauer zugekehrte Seite nur von dem allgemeinen Licht des Raumes erhellt ist. Zumal im Freien wirkt dann dies Reflexlicht der Luft, wie man es nennen kann, wie wirkliche Beleuchtung und läſst die Lokaltöne, wenn auch nicht ganz so intensiv wie beim wirklichen Licht, deutlich erkennen.

Von den Haaren.

Vor dem Beginn der eigentlichen Malerei sollte man sich bei Antuschung der Schattenmassen zugleich auch die Haare durch dünnen Auftrag eines Tons angeben, der die Dunkelheit oder Helligkeit, so wie auch die Farbe der Haare ungefähr wiedergiebt.

Zu gleicher Zeit sollten durch dunklere Töne, ähnlich wie bei dem Gesicht, die Schattenpartieen von den Lichtpartieen getrennt werden.

Die Haare sind aber von einer hornartigen Substanz, sie sind polierte und glänzende Körper. Haare, welche gepflegt werden und besonders die von jungen Leuten und Kindern, sind seidenartiger und glänzender als die älterer Personen. Diese Eigenschaften müssen nachgeahmt werden; sie charakterisieren sich nicht allein durch die Tiefe der Schatten, die dadurch dunkler sind, als sie sonst sein würden, sondern auch durch den Glanz, der wiederum in den Glanzlichtern viel stärker ist, weil sich das Licht selbst darin spiegelt, wie auf allen polierten Körpern.

Man thut deshalb gut, bei den Haaren immer erst den dunkleren Ton dünn anzulegen und dann mit dem helleren darüber zu gehen, so dafs also die Glanzlichter den stärksten Farbenauftrag erhalten. Eine solche Behandlung unterstützt die Wirkung, giebt dem allgemeinen Ton eine gewisse Durchsichtigkeit und den Lichtern einen stärkeren Glanz. Die hellen Lichter in braunen Haaren sind gemeiniglich von einem kälteren Ton, je nachdem der Haupt- oder Lokalton der Haare mehr oder weniger braun ist. Bei den blonden oder sehr hell kastanienfarbigen Haaren sind die Lichter oft goldig, mehr oder weniger gelblich, rötlich. Um nun den Glanz wahrhaft schön blonder Haare, wie sie bei Kindern sind, zu malen, bedient man sich, statt des Weifs, für die Lichter des Neapelgelbs oder Jaune brillant, Farben, die einen brillanteren Ton geben als das Weifs, und eben so gut decken. Zu diesen Farben aber kann man, wo es nötig ist, etwas Weifs hinzusetzen, besonders wenn der Ton mehr ins Helle und weniger in das entschieden Gelbe fallen soll, dieser Zusatz von Weifs wird aber nur bei den hellsten Glanzlichtern nötig sein. Überhaupt aber soll man sich bei der Untermalung nicht in eine zu grofse Ausführung der Einzelheiten verlieren, sondern nur die Hauptwirkung im Auge behalten, wie beim Fleisch. Bei der Beendigung eines Werkes dagegen mufs man die gröfste Richtigkeit des Tons mit der gröfsten Freiheit des Pinsels zu verbinden suchen und auch dann nicht in zu ängstliche Nachahmung eines jeden Details geraten. Denn die Grazie und Leichtigkeit eines fliefsenden Haares

wird besser mit leichter Hand nachgeahmt, als sonst durch peinliche Mühe zu erreichen ist.

Für eine Untermalung ist es deshalb auch vorteilhaft, nicht die volle Kraft der Dunkelheit, sondern einen etwas helleren und stumpferen Ton zur Anwendung zu bringen, bei den Haaren mehr noch als beim Fleisch. Dann wird beim Vollenden die Kraft und Intensität der dunkeln, durchsichtigen Farben ganz besonders zur Geltung kommen, die bei solcher Vorbereitung niemals schwer, kalt und undurchsichtig erscheinen werden.

Jene erste Antuschung vor der Malerei des Fleisches sollte ein Hülfsmittel sein, um von vornherein Ton und Helligkeit des Fleisches besser beurteilen zu können. Ist nun nach Vollendung der Untermalung des Gesichts jene Anlage bereits zu trocken geworden, so thut man am besten, sie vollständig trocken werden zu lassen und bei der Übermalung in Bezug auf die Ausführung nachzuholen, was man jetzt nicht mehr thun kann. Jedenfalls hat man die Fleischpartieen mit den angrenzenden Haartönen zu verbinden. Dies ist etwas wesentliches und wenn man den eben angeführten Zufall vermeiden will, braucht man auch **nur** die unmittelbar an das Fleisch grenzenden Partieen dünn mit dem Ton des Haares anzugeben, und mit dem Fleischton hinein zu malen, nachher die Masse des Haares so zu behandeln, wie vorher angegeben ist. Sollten diese Endigungen des Haares trocken geworden sein, so schadet das nichts, wenn man nur die Vorsicht gebraucht hat, sie dünn anzulegen und auch diesen dünnen Farbenauftrag nach innen noch verlaufen zu lassen. Dann geht man auch mit den Haartönen wiederum dünn und verlaufend über die getrocknete Farbe von der anderen Seite her und diese Endigungen haben dadurch keinen dickeren Farbenauftrag als die anderen Partieen.

Verbindung der einzelnen Töne.

Wenn nun ein Kopf in der vorher beschriebenen Art durch die einzelnen, nebeneinander gesetzten Töne fertig und so gemalt ist, daſs die Gesamtwirkung in Bezug auf Farbe, Lichtwirkung und Modellierung richtig erscheint, so wird doch hier und da, vielleicht überall, eine vollkommenere Verschmelzung und Verbindung der Töne wünschenswert erscheinen. Eben so auch, daſs die durch den Auf-

trag der Farben entstandenen Unebenheiten und einzelnen Erhöhungen verschwinden möchten. Zu diesem Zweck nehme man einige weiche und reine Pinsel und berühre mit der Spitze, wo die Haare locker ausgebreitet, nicht zusammen geklebt sein müssen, ganz leicht, ohne auf die Malerei zu drücken, gleichsam in schwebender, nur durch einen geschickten Druck der Finger hervorgebrachten Bewegung hin und her die Stellen, welche nur durch die Unebenheiten stören, sonst aber richtig im Ton und Modellierung erscheinen. Wo in den Tönen selbst noch eine bessere Verbindung und Verschmelzung wünschenswert erscheint, sucht man diesen Ton aus den Mischungen und reinen Farben auf der Palette zu treffen und mit sehr wenig Farbe davon in den ausgebreiteten Haaren des Pinsels berührt man die Stellen, wie jene anderen, ohne Farbe im Pinsel, in zarter und fast unmerklicher Weise, ohne viel Farbe von dem einen oder dem anderen Ton mit fortzubewegen, immer aber die Bewegung im Sinn der Form.

Am richtigsten fängt man hiermit, zumal in einer Untermalung, mit den hellsten Lichtern an und geht dann weiter. Man hat bei einer geschickten Anwendung dieses Verfahrens Gelegenheit überall und in der verschiedensten Richtung zu verbessern, je nachdem man dabei den helleren Ton noch mehr über den dunkleren zieht oder umgekehrt, den reinen über den gebrochenen oder umgekehrt u. s. w. Ebenso auch, indem man irgend einen anderen Farbenton ganz leicht zu dem vorhandenen hinzufügt. Es erfordert dies ein grofses Mafs von gespannter Aufmerksamkeit und mindestens ein gutes Teil Geschicklichkeit auch der Hand. Ohne beides kann man sehr leicht mehr verderben und schaden als nützen. Deshalb wird es besser sein, lieber einige Unebenheiten stehen zu lassen, welche man doch auf andere Art beseitigen kann, als etwa die Farbe zu sehr zu quälen. Wenn nicht die vorhandenen Unrichtigkeiten in Form und Farbe es dringend notwendig machen, die Verbesserung unter allen Umständen zu versuchen, so kann man auch diese Verschmelzung der Töne später machen. Was aber auch mit diesem Verfahren gemacht wird, immer mufs man und zumal der Anfänger fest im Auge behalten, dafs für die Untermalung das wichtigste, für spätere Übermalung das notwendigste ist, die Form (Modellierung) und die Licht- und Schattenmassen in der allgemeinen Wirkung richtig anzugeben. Das beste Mittel zur Erreichung dieses Zwecks aber bleibt immer und ausschliefslich die Gewöhnung: Unaufhörlich aufmerksam die Stelle, an der man arbeitet, nicht nur mit derselben Stelle in der Natur zu vergleichen, sondern in dieser, ebenso wie im Bilde auch mit allen übrigen Teilen. Übrigens wird diese Arbeit nur vorgenommen, wenn die aufgetragenen Farben schon eine gewisse Konsistenz erlangt haben, welche sie weniger leicht beweglich macht.

Wenn alle Töne gehörig miteinander verbunden und vereinigt sind, so darf man gar keinen Übergang, keine Grenze des einen zum anderen gewahr werden. Dann ist es erlaubt, auch noch mit dem Iltis- oder Dachspinsel sehr leicht über die Partieen wegzugehen, auf welchen man kleine Furchen bemerkt, welche die Pinselhaare in der Farbe zurücklassen. Wenn die Partieen klein sind, so nimmt man Haarpinsel dazu, auf grofsen Partieen dagegen arbeitet man mit Dachspinseln von passender Gröfse. Man darf aber mit ihnen die Oberfläche der Farbe eben nur und ganz leicht berühren, so dafs man keine Spur von Farbe an dem Dachspinsel bemerken darf, der dazu gebraucht wird; sonst werden doch wieder alle Töne schmutzig. Man mufs also den Dachspinsel im Sinne der Form führen, die man damit übergeht und ihn ja nicht zu viel gebrauchen, sondern sehr karg damit sein; ein paarmal hin und her ist hinreichend. Geschicktere Künstler gebrauchen denselben, vermöge ihrer geschickten Pinselführung, gar nicht. Dies mufs der Anfänger zu erreichen suchen. Inzwischen ist ein beschränkter Gebrauch des Dachspinsels beim Fleisch wohl erlaubt, mehr noch in Gewändern, notwendig in den Lüften und zuweilen in Hintergründen. Was man mit dem Dachspinsel zu machen hat, ist in kürzester Zeit geschehen; je weniger man ihn braucht, desto besser ist es.

Die letzten Pinselstriche und Drucker zur Vollendung der Untermalung.

Wenn die Untermalung eines Kopfes so weit beendet ist, kommt es darauf an noch einmal mit der gespanntesten Aufmerksamkeit den ganzen Kopf mit der Natur zu vergleichen und zu versuchen, die Lebendigkeit und Charakteristik der Darstellung, die wohl unter den Mühen der Ausführung des einzelnen gelitten haben dürften, wieder voll zur Geltung zu bringen; und zwar indem man die höchsten Lichter und tiefsten Schatten gewissermafsen scharf hineinzeichnet an den nun leichter zu treffenden richtigen Stellen und mit freien, leichten, frischen Pinselstrichen.

Diese hellsten Lichter eines jeden Gesichtsteiles sind aber unter sich verschiedenartig und nicht überall dieselben. Sie sind verschiedenartig in der Farbe, die einen sehr weifslich, andere gelblicher, rötlicher, sie erscheinen mitunter bläulich (obgleich sie, wie früher bemerkt, nicht mit blau gemischt werden dürfen) und sind je nachdem hier heller, dort weniger hell. Sie müssen eben immer in Uebereinstimmung und Harmonie mit dem Ton der

Farbe und Dunkelkeit der Partie sein, zu der sie gehören. Dies alles soll jedoch mit gröfster Aufmerksamkeit vorher beobachtet werden, dann aber mit möglichster Freiheit, ja sogar mit einer gewissen Keckheit der richtige, hellste Ton an die richtige Stelle frisch hingesetzt, wo möglich dieselbe Stelle nicht noch einmal berührt werden. Sie sollen nicht übermäfsig weich in die nächsten hellen Töne, auf die sie aufgesetzt sind, vermalt werden. Sie geben ja vorzugsweise die Glanzlichter und die hellsten Punkte wieder, welche auf den vorspringendsten oder schärfsten Stellen der Form stehen und sollen eben den Partieen festere Form und Bestimmtheit geben. Technisch erleichtert wird dies dadurch, dafs die Farben, auf welche sie gesetzt werden, schon vor einiger Zeit auf die Leinwand aufgetragen sind und nun schon einen gewissen Grad von Festigkeit, wenn auch nicht Zähigkeit bekommen haben.

Zuerst wird man die hellsten Lichter der Stirn aufsetzen, dann die Glanzlichter der Nase, der Rundung der Wange oder der Höhe des Backenknochens, an den Augen, am Mund, vielleicht auch in den Mundwinkeln, am Kinn und zuletzt an den Ohren, wenn Ansicht und Beleuchtung dies notwendig machen, überall so verschieden als die Natur sie verschieden an Form, Helligkeit und Farbe zeigt.

Mit den Lichtern mufs angefangen werden, weil es besser ist, zu hell als zu dunkel zu untermalen. Wenn nun aber durch diese letzten Striche das Äufserste für eine helle und brillante Färbung des Bildes geschehen ist, dann ist wohl nicht zu befürchten, dafs der Anfänger die dunkeln Drucker zu kräftig machen werde.

Die kräftigen Drucker aber bringt man überall an, wo es bis dahin an Kraft und Schärfe zu fehlen scheint. Die stärksten sind gewöhnlich in den Augen, besonders aufser der Pupille in der Iris, in den Nasenlöchern, bei der Trennung der Lippen, bisweilen auch in den Winkeln des Mundes, in den Einsätzen der Schlagschatten u. s. w. Das Mafs der Dunkelheit bestimmt die Natur, aber auch der Grad von Kraft, welchen die Untermalung bereits hat.

Im allgemeinen werden diese dunkeln Drucker eher einen warmen und farbigen Ton haben, als einen grau-schwarzen und kalten. Besonders können die Nasenlöcher und das Innere des Mundes bei der Untermalung einen röteren Ton haben, den man

später bei der Vollendung des Gemäldes ändert, was sehr leicht zu machen ist. Dagegen ist es schwierig, zu schwarzen und festen Dunkelheiten Durchsichtigkeit und eine gewisse rote Tiefe zu geben Deshalb braucht man sich nicht zu fürchten, bei dieser Art von Höhlungen in der Untermalung ein wenig nach dieser Seite, aber nur nicht zu sehr, zu übertreiben. Es ist dies besonders auch deshalb nötig, weil eine zu schwarze undurchsichtige Farbe in den Tiefen der von Natur nicht schwarz gefärbten Gegenstände, nicht wie Dunkelheit und Schatten, sondern wie materielle schwarze Farbe erscheint. Immer mufs wiederholt werden, dafs zu diesem Teil der Arbeit alle Aufmerksamkeit zusammengenommen werden mufs, und dafs sich hierbei in gewisser Beziehung konzentrieren soll, was nur von Geist und Talent im Maler vorhanden ist.

Bei dieser Gelegenheit mögen einige gute Lehren speziell für Anfänger noch ganz besonders eindringlich eingeschärft werden. Anfänger machen sehr oft das Weifse des Auges (den Augapfel, die halbdurchsichtige Hornhaut) zu weifs, so dafs sie Eierschalen ähnlich sehen, was immer einen unangenehmen und lächerlichen Eindruck macht. Das Weifs des Auges hat, wie alles halbdurchsichtige Weifs (Porzellan, Milchglas) an und für sich einen viel tieferen Ton, als das Weifs fester, undurchsichtiger Gegenstände. Aufserdem ist es immer etwas gefärbt, bläulich, rötlich, gelblich und obenein etwas beschattet von der Dicke des oberen Augenlides und von den Augenwimpern. Ferner bringt die rundliche, sphärische Form Halbton und Schatten hervor. Eine aufmerksame Vergleichung der Helligkeit des Augapfels mit den Lichtern des Fleisches in der Natur wird auch dem Anfänger deutlich zeigen, dafs der Farbe nach der Augapfel immer weifslich gegen das Fleisch erscheint, in Bezug auf die Helligkeit aber sehr abgetönt gegen das Licht desselben.

Auch das Glanzlicht auf der Pupille wird von Anfängern gewöhnlich zu weifs und zu grofs gemacht. Man glaubt vielleicht den Augen dadurch mehr Glanz und Lebhaftigkeit zu geben. Im Gegenteil, ein zu grofses und helles Glanzlicht giebt den Augen etwas blödes, dummes. Wo es gröfser erscheint, wird dies immer in einem milden, grauen Farbenton sein, der nur an einer kleinen Stelle einen hellsten Lichtpunkt hat. So mufs auch dies Glanzlicht nachgeahmt und gemacht, nicht aber ein dicker Punkt von körperlichem Weifs hingesetzt werden. Der Kontrast mit den nebenstehenden dunkeln Farben läfst es schon glänzend genug erscheinen. Immer mufs man sein Modell genau betrachten und es genau nachahmen, denn alle

diese Dinge sind unendlich verschieden, je nach der Länge der Augenwimpern, nach der Lage der Augen in ihren Augenhöhlen, und besonders nach der Art und Eigentümlichkeit der Beleuchtung. In der Kunst darf nichts blofs aus Gewohnheit und Praxis gemacht werden, sonst wird aus ihr ein Handwerk; man mufs lebenslang studieren, immer von neuem und für jeden einzelnen Fall die Natur genau beobachten, wenn man sich nicht von ihr entfernen will.

Ferner: Der Umrifs der Augen, wo die Augenwimpern ansetzen, hat niemals etwas Hartes oder Schneidendes; das Gegenteil ist auch ein Fehler, an dem man den Anfänger leicht erkennt. Selbst die schwärzesten Augenwimpern verlaufen weich in Halbtönen. Niemals, nur bei Puppenköpfen, erscheinen sie wie ein überall gleich schwarzer Federstrich. Eben dasselbe gilt von allen scharf einsetzenden Dunkelheiten und Druckern, z. B. der Nasenlöcher, des Mundes, der Schlagschatten und Haarpartieen u. dgl. m. Sie werden alle, wenn auch zuweilen durch ganz schmale Halbtöne mit dem Licht verbunden. Erscheinen diese tiefen Dunkelheiten und Drucker falsch und zu hart, so mufs man dies nur in besonderen Fällen dadurch zu ändern suchen, dafs man nur die dunkle Farbe in das Licht verstreicht, richtiger mufs man sie durch den Ton selbst in das Licht überführen. Die Dunkelheiten sollen immer, ebenso überall, wo man unsicher ist, lieber mit dünnem Farbenauftrag angelegt werden. Eine solche Behandlung erleichtert das Hineinsetzen neuer Töne, so dafs man den allmählich erkannten richtigeren Ton der Dunkelheit, des Druckers, zuletzt mit Freiheit und frisch hinzusetzen kann. Immer aber auch dann nicht mit zu dicker Farbe. Ist aber doch an solchen Stellen zu viel Farbe hingekommen, so dafs sie dem Maler hinderlich wird, so ist es äufserstenfalls besser, die Farbe an dieser Stelle behutsam mit dem Spachtel oder einem Lappen wegzunehmen und wieder von neuem mit den verbesserten Tönen wirklich und frischer hineinzumalen.

Zuletzt möge man noch nachsehen, ob die an das Fleisch anstofsenden, nur einstweilen und vorläufig angegebenen Partieen des Hintergrundes, der Kleidung, der Haare hervortretende Ränder gebildet haben. Wenn das der Fall ist, so vermale man diese Ränder, wie früher angegeben ist. Hierbei kann man sich auch eines Vertreibers bedienen, mit dem man leicht über die Stelle, wo die Partieen sich treffen, hin und her geht. Aber nur leicht und mit geschickter Hand, damit nichts verdorben wird. Sonst läfst man besser die Ränder stehen und beseitigt sie durch Abschaben, wenn die Untermalung ganz trocken ist.

Einteilung der Zeit, welche zur Untermalung eines Kopfes notwendig ist.

Die Zeit, welche überhaupt hierzu unumgänglich notwendig ist, hängt so sehr von der Fähigkeit, den Kenntnissen und der Geschicklichkeit des Malenden ab, daſs etwas bestimmtes hierüber nicht angegeben werden kann. Notwendig ist, daſs die Untermalung eines Kopfes im Zusammenhang aller Teile desselben gemacht wird, weil dabei eine allgemeine Ähnlichkeit in Zeichnung, Farbe und Wirkung das wesentlichste Ziel ist. Wünschenswert ist, daſs sie an einem Tage gemacht wird. Geübte Künstler machen sie, wenn es notwendig ist, natürlicher Weise auch in noch kürzerer Zeit.

Für den Anfänger werden die nachfolgenden Angaben, die für ihn richtige Zeiteinteilung bestimmen.

1) In der ersten Sitzung des Modells macht er die Aufzeichnung auf die Leinwand. War sie auf einem besonderen Blatt gemacht, so kalkiert er sie in der Abwesenheit des Modells.

2) In der zweiten Sitzung, an einem folgenden Tage, übergeht er die Umrisse mit dem Pinsel und tuscht die Schatten an, wie S. 150 ausgeführt ist. Mit wenig Farbe, sehr dünn. Für den ersten Anfang, damit diese Vorarbeiten in keinem Fall verloren gehen können, wird es gut sein, ein wenig Trockenöl unter diese Farben zu nehmen, damit die Anlage am anderen Tage ganz trocken ist, wenn weiter darauf gemalt wird. Später dürfte umgekehrt gut sein, schwerer trocknende Farben dazu zu nehmen, damit man noch später beliebig hineinmalen kann.

3) Die dritte Sitzung wird die bis dahin längste werden müssen. Zuerst, wenn das Modell da ist (die Palette ist natürlich vorher fertig aufgesetzt), mischt man nach der Natur die Reihe charakteristischer Töne, wie S. 143 angeraten ist, was anfangs vielleicht eine halbe Stunde, später weniger Zeit in Anspruch nimmt und beginnt dann die Untermalung, wie vorher gelehrt worden ist. Dem Maler wird ja lieb sein, so lange wie möglich zu malen, fünf, sechs Stunden und diese Zeit wird auch lange notwendig für ihn sein. Damit aber das Modell, vielleicht auch er selbst nicht zu sehr ermüdet, ist es gut, mitten inne eine so lange Pause zu machen, als der Tag erlaubt. In langen Sommertagen kann sie ja ein paar Stunden sein. Im Winter würde kaum hierzu Zeit vorhanden sein, dafür bleiben bei kalter Witterung die Farben bis zum anderen Tage vollkommen naſs und es kann diese eine Sitzung in zweie zerlegt werden.

4) An dem folgenden Tage kann dann die Untermalung der Haare, des Hintergrundes, der Kleidung vollendet werden, wenn es ein Brustbild oder ein Studienkopf ist. Sind noch andere Fleischpartieen auf dem Bilde, Hände, Arme, dann müssen diese nach dem Kopf zuerst gemalt werden, wiederum mit Angabe der darangrenzenden Partieen der Kleidung und des Hintergrundes.

So für den Anfang. Nach genügender, eigener Erfahrung kann und wird sich ein jeder selbst die Regeln für seine Arbeiten geben. Ebenso wird auch im Anfang abgewichen werden müssen, wenn es dem Anfänger durchaus unmöglich ist, in der angegebenen Zeit mit seiner Arbeit fertig zu werden. Besser dann, am anderen Tage auch in schon zähe Farben hineinzumalen. Diese ersten Studien und Arbeiten halten sich allerdings nicht gut, weil doch fast immer in schon zähe Farben hineingemalt wird. Die Hauptsache ist, dafs der Anfänger lernt und Fortschritte macht und das *geschieht nur, wenn er alles so gut macht, als ihm irgend möglich ist.*

Die Untermalung der Beiwerke.

Ist der Kopf, sowie die übrigen Fleischpartien fertig, so geht man an die Untermalung der Beiwerke, Haare, Wäsche, Kleidung, Hintergrund. Der Hintergrund ist ein überaus wichtiger Teil eines Bildes, obgleich er niemals die besondere Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich ziehen darf. Als allgemeine Regel für denselben könnte man aufstellen: Farbe und Dunkelheit desselben mufs so berechnet sein, dafs sie die *kräftigen* Schatten nicht aufheben, doch aber stark genug sind, um das Licht des Fleisches und der Nebensachen zu heben. In der Nähe des Kopfes mufs er also dunkler sein, als die dunkelsten Halbtöne des Fleisches, aber heller als die stärksten Schatten, damit Luft und Raum zwischen dem Gegenstande und dem Hintergrunde, die Figur frei stehend und getrennt von dem Grunde zu sein scheint, was alles durch *den Ton der Farbe* und das Mafs der Dunkelheit des Hintergrundes erreicht wird. Indessen ist weder dies noch irgend etwas anderes als unverbrüchliche Regel aufzustellen, von der man nicht, um besondere Wirkungen hervorzubringen, abweichen dürfte. Man kann eben so gut, wenn es malerisch günstig erscheint, z. B. die durch Reflexe ganz aufgehellten Schatten auf einen sehr dunkeln Grund absetzen, gleichgültig ob er durch seine Lokal-

farbe, oder durch Schlagschatten, oder durch willkürliche Dunkelheiten in einigen Teilen so dunkel erscheint. Auch umgekehrt kann man die Lichtseite sich dunkel vom Hintergrund abheben lassen. Es ist schliefslich dem Meister alles erlaubt, was malerisch interessant und wahr ist. Immer mufs Ton und Dunkelheit des Hintergrundes so beschaffen sein, dafs die Gestalt sich frei davon abhebt und zwischen beiden ein genügender Zwischenraum zu sein scheint. Durch die Regel aber wird der Anfänger vor Ratlosigkeit bewahrt. [1])

Der Hintergrund eines Brustbildes, der wenig Ausdehnung hat, darf auch nicht durch Beiwerk, z. B. Gardienen u. dergl., unterbrochen sein; er mufs durch nichts sich bemerkbar machen. Alles was die Aufmerksamkeit von dem Kopfe ableitet, ist nachteilig und schädigt nur den Eindruck des Gemäldes.

Eine milde Farbe, heller genommen, wenn der Kopf und die Figur sich dunkel darauf absetzen sollen, dunkel, wenn diese recht hell und licht erscheinen sollen, kann als passend für den Hintergrund bezeichnet werden. Im allgemeinen wird immer irgend ein Grau, das je nach der Wirkung, die das Kolorit oder die Kleidung machen soll, ins grünliche, bräunliche, violette oder bläuliche zu ziehen sein würde, zu empfehlen sein, wenn ein Rat hierfür notwendig ist. Nicht ganz gleichmäfsig über die ganze Fläche gezogen, sondern belebt durch Abtönungen oder Schatten, die sich von links nach rechts oder von oben nach unten verlaufen, oder in diesen Richtungen mehr diagonal gehen oder auch von unten nach oben aufsteigen. Auch kann die Farbe selbst durch verschiedenartige, nicht auffallende Farbenflecke, die gegen den allgemeinen Ton mehr ins gelbe, grüne, blaue, rötliche gehen, verändert werden. Immer aber ist in der Nähe des Kopfes einfache

---

[1]) Zu vermeiden ist aber jedenfalls die dilettantische und unnatürliche Art, den Hintergrund auf der einen Seite ganz dunkel und auf der anderen Seite ganz licht zu machen. Dies würde thatsächlich nur stattfinden können, wenn der Kopf gerade gegen den Winkel eines Zimmers oder gegen verschieden gefärbte und beleuchtete Gegenstände sich absetzte, immer erscheint es geschmacklos und ist daher zu vermeiden. Durch wirkliche Architektur dem ähnliches zu motivieren kann auf gröfseren figurenreichen Bildern, nicht aber bei dem beschränkten Grunde eines Brustbilds versucht werden, der nicht den erforderlichen Raum darbietet.

Ruhe des Tons der Farbe und der Dunkelheit geboten; im übrigen ist erlaubt, was gefällt.

Alles hier über den Hintergrund gesagte ist durchaus nur für den Anfänger gesagt, dem es wünschenswert ist, auch hierfür einen Rat als Anhalt zu haben. Aber auch er soll versuchen, seiner eignen Vorstellung und was ihm gefällt zu folgen und nur darauf zu achten, ob nun das, was er gemacht hat, seiner Vorstellung entspricht und ihm dann noch gefällt.

Da der Hintergrund von so wesentlicher Bedeutung für die Wirkung eines Bildes ist, so thun alle Künstler wohl, sich einen Hintergrund herzustellen, wie sie ihn in Bezug auf den Ton der Farbe und Dunkelheit wünschen, wenn der gerade vorhandene ihnen nicht günstig erscheint und ihnen nicht zusagt. Ein gröfserer Blendrahmen mit Papier überspannt und eine Anzahl verschiedener Tapetenstücke von verschiedenen einfachen und milden Farben oder Zeugstücke der Art, welche man auf jenen Rahmen befestigt, sind ein vortreffliches Hülfsmittel zu diesem Zweck. Je nachdem man diesen Rahmen dann dem Licht zukehrt oder davon abwendet, näher oder ferner vom Modell aufstellt, wird der Ton der gerade darauf befestigten Tapete oder des Zeugstückes heller, dunkler, brillanter oder milder erscheinen, so dafs man sich eine grofse Menge verschiedenartiger Wirkungen herstellen kann.

Alle Beiwerke müssen in der Untermalung breit behandelt werden, ohne besondere Ausführung z. B. der Falten. Die Hauptwirkung, die Lokaltöne, die Schatten und Lichtmassen nur, um damit auch die Formen im allgemeinen zu charakterisieren. Dann ist man bei der Übermalung durch nichts, was sonst vielleicht geradezu geändert werden müfste, gehindert.

Der Anfänger thut gut, sich auch hierzu den Lokalton, den Übergangston und den Schattenton auf der Palette mit dem Spachtel zu mischen. Sind die Massen grofs, so ist dies auch bei der leichtesten Angabe (Antuschung) stets zu empfehlen, bei einer Ausführung der Malerei, wenn nicht immer, jedenfalls im Anfang notwendig. Die Farbe trage man recht gleichmäfsig und nicht unnötiger Weise dick auf. Die Schatten dunkler Lokalfarben dürfen nicht so dunkel untermalt oder angetuscht werden, als sie nachher werden sollen und sind immer warm zu halten. Bei sehr hellen Lokaltönen ist es dagegen praktisch, die Schatten nicht zu hell zu halten. Bei der Übermalung hilft ein solches Ver-

fahren den darauf gesetzten dunkleren Ton immer noch durchsichtig erscheinen zu lassen, während ein sehr dünn über zu heller Untermalung gelegter, durchsichtiger dunkler Ton den Gegenstand leicht zu körperlos erscheinen läfst. Für die kleinen, gleich anfangs angelegten, an die Fleischpartieen anstofsenden Stücken des Hintergrundes oder der Kleidung, welche vielleicht trocken geworden sind, ist in derselben Weise dasselbe zu beachten, was vorher bei den Haaren für diesen Fall angeraten war. Im allgemeinen ist auch die Aufeinanderfolge der Arbeit dieselbe wie beim Kopf. Man legt erst die Schattenmassen an, dann die Lichtmassen, verstärkt danach die Schatten, erst an den dunkelsten Stellen derselben, dann weiter, wo es notwendig erscheint. Man vergesse nicht, dafs es sich nur um eine ganz allgemeine Wiedergabe der Zeichnung, der Lokalfarbe und der Wirkung handelt. Die Farbe braucht also niemals besonders dick aufgetragen zu werden. Wo Erhöhungen derselben für die Übermalung störend sein würden, kann bei diesen Beiwerken (der Kleidung, dem Hintergrunde) der Vertreiber unbedenklich gebraucht werden.

Übersicht.

In diesem Abschnitt ist gezeigt worden, dafs der Wahl der Beleuchtung und der günstigsten Stellung des Modells, welches gemalt werden soll, eine grofse Beachtung zuzuwenden sei. Dann, wie nach sorgfältig berichtigter Zeichnung und dem Mischen einer Reihe für die jedesmalige Natur charakteristischer Töne (dem Aufsetzen der Palette) eine Untermalung anzufangen und zu beendigen sei. Alles mit der Ausführlichkeit, wie sie einem Anfänger, der ohne Erfahrung und Rat ist, besonders von Nutzen sein wird in technischer Beziehung, aber auch in Bezug darauf, was durch die Untermalung erreicht werden soll: Dafs die Untermalung als Vorbereitung für eine spätere Vollendung nur die *allgemeine Wirkung* geben soll, in Bezug auf die Richtigkeit der Zeichnung, die Lokalfarben, die Licht und Schattenmassen, ohne durch eine zu grofse Ausführung der Einzelheiten dies eigentliche Ziel zu beeinträchtigen. Dabei soll alles (Licht und Schatten) heller gehalten werden, weil dies vorteilhafter für die spätere Übermalung ist und

weil doch alle Ölfarbe die Neigung zum nachdunkeln hat. Die Lichter aufserdem etwas kälter, die Schatten etwas wärmer.

Jmmer soll mit gespannter Aufmerksamkeit die Stelle, an welcher man gerade arbeitet, nicht nur genau beobachtet und mit derselben Stelle in der Natur verglichen werden, sondern zugleich diese Stelle auch mit allen übrigen Teilen in der Natur und im Bilde, um Zeichnung, Verhältnisse, Haltung und Farbe für den richtigen Zusammenhang aller Teile zum Ganzen immer wieder von neuem zu berichtigen und zu verbessern. Dieser Rat, diese Regel gilt allerdings nicht nur für die Untermalung, sondern für jede künstlerische Arbeit.

Aufserdem wird eine gewissenhafte Beobachtung aller durch das Material (die Ölfarbe) bedingter, technischer Regeln auf das eindringlichste anempfohlen. Bei allen übrigen Arten der Malerei treten fast unmittelbar die Schäden hervor, welche eine leichtsinnige Vernachlässigung solcher Regeln der Technik erzeugt. Bei der Ölmalerei meist erst nach längerer Zeit. Dies ist Ursache, dafs die Gewissenhaftigkeit bei der Behandlung der Ölfarben vernachlässigt wird, — immer zum Schaden der Künstler, ihrer Werke und der Kunst selbst.

Zusatz zum achten Abschnitt.

§ 28. Die Untertuschung.

Statt der Untermalung giebt es aber auch noch eine andere Art der Vorbereitung für die Übermalung, — die Untertuschung. Eine Untertuschung ist eine mit Ölfarben ausgeführte Art von Tuschmalerei. Wenn es notwendig werden sollte, die Farben hierbei zu verdünnen, nimmt man gutes Terpentinöl oder rektifiziertes Steinöl mit einigen Tropfen Trockenöl vermischt, je nach Bedürfnis, aber immer möglichst wenig davon mit dem Pinsel zur Farbe hinzu.

Die Farbe wird also sehr dünn aufgetragen, gewissermaſsen nur mit dem Pinsel aufgerieben und man sucht nun damit die allgemeine Wirkung der Natur, was Lichtwirkung, Schattenmasse und Farbe betrifft, wiederzugeben, so daſs eine recht gute Untertuschung mit Ausnahme der Ausführung im einzelnen und der naturgetreuen, körperlichen Erscheinung der Gegenstände, fast wie ein fertiges, wenn auch körperloses Bild erscheinen müſste. Da durch den sehr dünnen Auftrag der Farben die Technik gar keine Schwierigkeiten darbietet und man eben nur auf die allgemeine Wirkung im groſsen und ganzen hinarbeitet, so kann man eine solche Untertuschung in sehr kurzer Zeit machen und doch gleich die Wirkung des ganzen Bildes wie in einem Zuge und aus einer und derselben Empfindung heraus darstellen, nicht beirrt und abgelenkt vom Festhalten des Ganzen durch sorgsame Nachbildung des Einzelnen. Das ist jedenfalls ein sehr groſser Vorteil für die spätere Vollendung.

Da die Farbe sehr dünn aufgetragen ist, so trocknet eine Untertuschung auch sehr viel leichter vollständig aus und man kann in kürzester Zeit darüber malen. Der Schwerpunkt der eigentlichen Malerei liegt dann allerdings vollständig und allein in

der Übermalung. Da man alsdann aber auch schon gewissermafsen die Wirkung des ganzen Bildes vor sich hat, kann man auch die Töne der Partieen, die man gerade malt, leichter richtig treffen, zumal da die daneben stehenden Partien annähernd den Ton der Dunkelheit und der Farbe haben, wie er bei der Vollendung ihnen zukäme. Freilich fällt dann nicht nur die Ausführung des Einzelnen allein der Übermalung anheim, sondern auch alles was technisch bei der Behandlung der Farben von Wichtigkeit ist, das Impastieren der Lichter z. B. u. dergl. m. Dazu ist es auch noch schwer, mit der dicken, deckenden Farbe den Reiz des dünngemalten Tones zu erreichen, aber man hat doch dadurch andrerseits einen Wegweiser zum richtigen Ziel.

Besonders vorteilhaft aber ist diese Art, ein Gemälde anzufangen, wenn mehrere Personen auf dem einen Bilde dargestellt werden sollen. In diesem Fall wird man die Eigentümlichkeiten und Kontraste der Kolorite, der Gewandfarben und vor allem die allgemeine Wirkung leichter und besser feststellen können, indem man alles schnell und im Zusammenhang macht. Die Ausführung des Einzelnen fesselt die Aufmerksamkeit, man verliert leicht den Überblick über das Ganze aus den Augen und damit die Möglichkeit die Gesamtwirkung überall festzuhalten. Historische und Genrebilder wird man deshalb sehr vorteilhaft durch solche Untertuschung anlegen können.

Die Reihenfolge der Arbeiten bleibt immer dieselbe. Zuerst die Angabe der Schatten, dann das Licht, in welches mit den Halbtönen hineinmodelliert wird. Nicht gleich im Anfang, aber nach einiger Erfahrung ist die Untertuschung sehr gut beim Portrait anzuwenden. Zumal wenn die Zeit für eine Untermalung und für das Trockenwerden desselben zu knapp ist und man recht bald übermalen möchte. Eine solche dünne Untertuschung trocknet in ein paar Tagen vollkommen, zumal wenn etwas Trockenfirnis mit unter die Farben genommen ist.

§ 29. A la prima Malerei.

Wenn man versucht, eine Malerei in jeder Beziehung gleich mit einem Male, also was Zeichnung, Modellierung, Wirkung und Farbe betrifft, fertig zu malen, so nennt man das à la prima

malen. Wenn auch bei dieser Art zu malen schwerlich oder wenigstens sehr selten, und dann immer nur von Meistern, alle Vorzüge der Ölmalerei und einer künstlerischen Vollendung zur Erscheinung kommen werden und können, so ist doch durch dieselbe möglich, einen Zug von Frische und Leben in die Arbeit zu bringen, wie das wiederum nicht leicht bei sorgfältiger Ausführung mit Hülfe aller technischen Mittel erreicht wird. Schon dafs der Künstler weifs, dafs an seiner Arbeit späterhin nicht verbessert, nichts hinzugefügt werden soll, steigert unwillkürlich die Energie seiner Aufmerksamkeit und Anstrengung und diese Energie kommt in der Arbeit mit zur Erscheinung.

Gutes allerdings oder gar vollendetes wird in dieser Weise auch nur ein fertiger Künstler hervorbringen können; Anfängern wird unmöglich sein, dies Resultat zu erlangen. Dessen ungeachtet folgt hier die Beschreibung der à la prima Malerei grade für sie zu einer weiteren Erklärung und Vervollständigung dessen, was über die Untermalung gesagt ist. Die Untermalung verfolgt dasselbe Ziel, will dasselbe: Die genaue Nachahmung der Natur, nur mit Berücksichtigung der Eigentümlichkeit des Materials, der Ölfarbe, und teilt die Arbeit ein, um durch öfteres Übergehen ein vollkommenes Resultat zu erreichen, welches die eigenartige Schönheit der Ölmalerei zur Erscheinung zu bringen im Stande ist. Zu gleicher Zeit in Berücksichtigung der menschlichen Kraft, welche vergröfsert und gestärkt wird, wenn sie, so weit möglich sich vollständig und ganz aber nach und nach auf die verschiedenen Hauptpunkte der Thätigkeit in sachgemäfser Weise richtet. In gewisser Beziehung ist es für den Anfänger gleich, ob er in dieser oder jener Weise (Untermalung oder à la prima Malerei) das Ziel: Die Natur getreu nachzuahmen, verfolgt. Es gelingt dies ihm doch nur sehr unvollkommen bei seinen ersten Studien und immer nur, wenn er sich bemüht, das Vollkommenste zustande zu bringen. Zunächst ist das wichtigste für ihn, dafs er Erfahrungen sammelt. Diese setzen ihn erst in den Stand, richtig zu gebrauchen, wirklich zu verstehen, was ihm geraten und vorgeschrieben ist. Deshalb müssen eigentlich gerade die ersten Studien à la prima gemalt werden. Nur dadurch, dafs der Anfänger alles fertig, d. h. so wie er es sieht, zu machen sucht, gelangt er dahin, es so gut zu

machen, als ihm möglich ist. Er mufs unbefangen nachahmen, was er sieht. Ohne die unmittelbare Hülfe eines Lehrers wird ihm dies das Gelingen seiner Arbeit erleichtern. Später gelangt er dann immer mehr zum Verständnis der gegebenen Ratschläge.

Die Arbeit bei der à la prima Malerei beginnt ganz ebenso, wie es bei der Untermalung beschrieben worden ist. Zuerst die möglichst richtige Aufzeichnung. Dann sorgfältiges Mischen der Reihe charakteristischer Töne, also das Aufsetzen der Palette. Hierzu kann der ganze Reichtum der vorhandenen Farben zu Hülfe genommen werden. Also zu den bei der Untermalung genannten Farben noch, wenn die Natur es zu verlangen scheint, chinesischer Zinnober, die verschiedenen Sorten Lack, auch die gebrannte Terra di Siena, aufser den beiden Arten Schwarz, Asphalt oder Kasseler Braun. — Beim Malen selbst beginnt man ebenso, wie bei der Untermalung. Man giebt sich die Schatten mit ganz geringem Farbenauftrag an, — tuscht sie an, — ebenso die Lokalfarbe der Haare und wenigstens die an die Fleischpartieen und an den Kopf anstofsenden Teile des Hintergrundes, der Kleidung mindestens auf den Ton der Dunkelheit hin, aber auch der Lokalfarben, zumal wenn diese einen bestimmten Charakter haben, entschieden gelb, grün, rot etc. sind.

Ist nun damit Zeichnung und Modellierung durchgesehen und berichtigt, so verstärkt man die Dunkelheiten und Tiefen zu der vollen Kraft, wie sie die Natur zeigt, überall, in den Haaren und im Gesicht. Immerhin mit möglichst geringem Auftrag der Farbe, aber vollständig genügender Kraft, um die gewünschte Dunkelheit und Tiefe hervorzubringen. Diese Töne hält man möglichst durchsichtig und im wärmsten Ton, den die Natur zeigt. Da es wünschenswert ist, die Farbe möglichst lange nafs zu erhalten, so nimmt man auch zu den am schwersten trocknenden Farben nur äufserst wenig Trockenfirnis. Man hält diese Töne aber so warm und durchsichtig, weil sie dann am meisten den Eindruck der tiefen Dunkelheit machen und weil schon die Vermischung mit deckenderen Tönen später die Farben etwas kälter wird erscheinen lassen.

Alsdann ist es ratsam sich auch die Halbtonmassen mit dünnem Farbenauftrag anzugeben. Nachdem man durch alles dies

ein gewisses Bild von der Gesamtwirkung, der Beleuchtung und Modellierung erlangt hat, beginnt man die eigentliche Malerei mit dem Aufsetzen der Lokaltöne und geht von da in der früher beschriebenen Weise weiter in die Halbtöne bis zu den Übergangstönen und Schatten. Mit der zusammengehaltendsten Aufmerksamkeit mufs hierbei im Auge behalten werden, was eigentlich für alle künstlerische Arbeit notwendig ist: Der Zusammenhang aller Teile unter sich und im Verhältnis zum Ganzen nach Form, Wirkung und Farbe. Der für die Arbeit gewiesene Weg wird eine Erleichterung zur Ausführung dieser Vorschrift sein, aber es ist notwendig von vornherein sich zu bemühen, den richtigen Ton zu treffen. Auch in technischer Beziehung ist der gewiesene Weg eine Erleichterung. Hat man zuerst die Tiefen in voller Kraft und Durchsichtigkeit hingesetzt, daran mit den Halbtönen die Modellierung vervollständigt, so kann man mit den deckenderen Lichttönen leichter fertig modellieren. Das sorgfältige Aufsetzen der Palette aber hat den Maler in die Eigenartigkeit des Kolorits eingeführt und alles, was man ordentlich durchgearbeitet hat, haftet im Gedächtnis und in der Empfindung und bleibt nicht ohne Wirkung, auch wenn man sich derselben nicht vollständig bewufst ist.

Dafs Anfänger hier beim Aufsetzen der Palette, wie bei der für die Untermalung alle Hilfsmittel, (nämlich die nach den Vorschriften im siebenten Abschnitt gemachten und wohl aufbewahrten Mischungen) so lange zur Hand nehmen, bis der durch diese Mischungen zu erlangende Ton ihnen deutlich im Gedächtnis geblieben ist, wird einem jeden selbst als ein grofser Vorteil einleuchtend sein, wenn er andern Rat nicht zur Hand und noch nicht genügende Erfahrungen erlangt hat. Für alle diejenigen, denen es wünschenswert ist bei ihren ersten Versuchen die Farben sehr lange nafs zu erhalten, wird der Gebrauch des Zinkweifs statt des Kremnitzer Weifs vorgeschlagen werden können. Aber das Zinkweifs bleibt wiederum sehr lange nafs und noch viel länger etwas klebrig. Das Trockenwerden desselben wenn man nicht zuletzt Trockenfirnis wieder hinzugenommen hat, dauert überaus lange. Deshalb ist es wünschenswert nach solchen ersten Versuchen bald wieder zu dem schnell trocknenden Kremnitzer Weifs zurückzukehren.

Wenn irgend wo, so ist bei dieser Malerei gewifs vorzugsweise anzuraten, dafs der Maler, wenn alles fertig und vollendet ist, noch einmal mit der ganzen Frische und Kraft der Aufmerksamkeit durch Aufsetzen der höchsten Lichter und stärksten Dunkelheiten auch alle die Frische und Lebendigkeit seiner Anschauung und Auffassung der Natur seiner Arbeit wiederzugeben sucht, welche etwa durch Ausführung der Einzelheiten beeinträchtigt worden ist. Schliefslich mag darauf aufmerksam gemacht werden, dafs ein möglichst starker und gleichmäfsiger Auftrag der Farbe, wenigstens in allen Lichtpartieen, aber doch auch annährend in den Schattenpartieen notwendig ist, wenn sich die Farbe nicht mit der Zeit verändern soll. Die Farbe trocknet doch immer etwas zusammen, verliert dann an Volumen, Glanz, Tiefe und Körperlichkeit, die Malerei bekommt eine durchscheinige Körperlosigkeit, welche die Gesamtwirkung beeinträchtigt. Soll also eine solche à la prima Malerei dauern, so mufs die hier gegebene Warnung beachtet werden.

Schliefslich sei nochmals darauf aufmerksam gemacht, dafs bei den ersten Studien für den Anfänger der Unterschied zwischen Untermalung und à la prima Malerei wegfällt. Der Anfänger mufs sich bemühen alles so vollkommen zu machen, wie ihm irgend möglich ist. Erst nach einiger Übung erlangt er das Verständnis für die bei einer Untermalung zu beobachtenden kleinen, als solche ihm bewufsten Abweichungen von dem, was er in der Natur sieht. Nach weiteren Erfahrungen werden ihm dann die hier angegebenen Unterschiede zwischen Untermalung und à la prima Malerei erst vollkommen verständlich werden.

§ 30. Vorsichtsmafsregeln beim Trocknen eines Gemäldes.

Zunächst mufs man die Untermalung trocknen lassen und durch Vorsichtsmafsregeln, welche der gesunde Verstand lehrt, sie gegen Staub und gegen Beschädigung bewahren. Mit dieser Vorsicht kann man ohne Bedenken seine Untermalung dem Tageslicht, der freien Luft und selbst der Sonne aussetzen; denn bei den Farben, die hier angegeben sind, kann man wegen ihrer Dauerhaftigkeit unbesorgt sein. Ein frisch gemaltes Bild stelle man niemals längere Zeit gegen eine Wand, denn dies ist den Farben

schädlich, sie verändern sich sichtbar. Gemälde bedürfen des freien Tageslichts, so dafs im Winter, wenn die Witterung nicht erlaubt, die Untermalung auch der Luft auszusetzen, man sie wenigstens an das Licht bei geschlossenen Fenstern stellen mufs. So oder so, immer mufs man es so einrichten, dafs die gemalte Seite oben etwa 15 cm oder mehr gegen die Basis des Rahmens vorüber geneigt ist, damit die in der Luft schwebenden Stäubchen oder gar gröberer Staub, sich nicht so leicht auf die Oberfläche der Farbe anlegen kann. Wenn man nicht alle diese Vorsichtsmafsregeln beobachtet, so hat man den Verdrufs, auf seinem Gemälde einen Überzug von Staub, ja Insekten angetrocknet zu sehen, was ohne Gefahr für das Gemälde nicht leicht fortzubringen ist. Man mufs diese Sorgfalt zur Vermeidung solcher Unannehmlichkeiten verdoppeln, wenn man ein schon vollendetes Gemälde trocknen lassen will, auf welchem man nicht mehr die oberste Haut der Farbe wegnehmen oder abschaben kann, wie das auf der Untermalung immer doch möglich ist.

Täglich sieht man dann nach, ob auch keine Beschädigung vorgekommen ist und um zu wissen wie das Trocknen vorschreitet. Einmal täglich genügt. Nach drei Tagen im Sommer und acht bis zehn Tagen im Winter betaste man das Gemälde mit der Fingerspitze ganz leicht und vorsichtig an den dunkeln Stellen der Malerei, um zu sehen, ob die Farben noch klebrig sind. Sind sie da so weit genügend trocken, so sind sie es in den lichten Stellen, wo viel Weifs gebraucht ist, jedenfalls. Ist man versichert, dafs die Farben nicht mehr kleben, so kann man das Gemälde grade stellen, selbst hintenüber neigen, damit das Tageslicht mehr senkrecht auf dasselbe falle: dies wird das Austrocknen beschleunigen, ohne dafs man dann noch zu befürchten hat, der Staub könne sich darauf festsetzen. Ob die Farbe überhaupt trocken ist, erkennt man daran, dafs, wenn man darauf haucht, der Hauch haften bleibt, was er auf noch nassen Stellen nicht thut. Eine vollkommen trockene Farbe kann man mit dem Nagel fast wie Staub abschaben, also nicht in festen und biegsamen Streifchen. Überall, wo man genötigt gewesen ist Trockenöl zu Hülfe zu nehmen, wird die Farbe, obgleich sie auf der Oberfläche nicht klebt, sich nicht bei dem Schaben in trockenes Pulver verwandelt,

weil das Häutchen, das sich auf diesen Partien gebildet hat, das Trocknen des Öls verhindert, und die Farben unter ihr lange Zeit weich erhält, wenn sie nicht, was sehr anzuraten ist, ganz dünn aufgetragen sind. Man kann zwar darauf übermalen, weil man sonst vielleicht jahrelang warten müfste; aber man mufs dann auch erwarten, dafs sich an diesen Stellen früher oder später Risse bilden. Auch dies lehrt, dafs man Trockenfirnis sparsam und nur solchen Farben beimischen mufs, die ohne denselben zu schwer trocknen würden.

Die schwer trocknenden Farben sind, wie man weifs, das Schwarz, Braun, Indischgelb, der Zinnober und besonders die Lackfarben. Die beiden letzteren würden in Monaten nicht trocknen, auch nicht mit anderen leicht trocknenden Farben vermischt, wenn man ihnen nicht Trockenfirnis auf der Palette beimischt. Verhindert auch das schwere Trocknen das Weiterarbeiten an demselben Bilde, so ist es doch nicht hinderlich überhaupt zu arbeiten. Man macht eben mehrere andere Untermalungen hintereinander, bis die erste genügend trocken ist. Dadurch erlangt man aufserdem eine gröfsere Fertigkeit und Leichtigkeit in Behandlung der Farbe, so dafs, wenn man die erste Untermalung wieder vornimmt, um sie zu übermalen, man erfahrener und geschickter geworden ist.

§ 31. Wie man eine hinlänglich trockene Untermalung abschabt, ehe man darüber malt.

Wenn man sich überzeugt hat, dafs die Untermalung trocken genug ist, um wieder darauf malen zu können, so nehme man eine sehr dünne Messerklinge, die überall gleich schneidend, scharf und am Ende gerundet ist, etwa wie Tafelmesser und schabe damit ganz leicht und geschickt die dicken Stellen und Erhabenheiten der Farbe ab. Um diese besser zu sehen und blofs die rechten Stellen beim Schaben zu treffen, stellt man sich gegen das Licht und hält das Gemälde so, dafs die Lichtstrahlen nur die vorstehenden Stellen der Farbe treffen, über alle übrigen Teile des Gemäldes nur hinweggleiten. Man stellt sich hierzu dem Fenster gegenüber und wendet das Gemälde vor und zwischen sich und dem Licht bis auf den richtigen Punkt, von wo aus man allmählich die zu starken Unebenheiten und zu sichtbaren Erhöhungen der

Farbe entdeckt. Alsdann beschabt man diese mit Hülfe des erwähnten Messers und nimmt sich dabei nur wohl in acht, nicht zu viel zu thun. Man hält die Messerklinge fast wagerecht gegen die Bildfläche, damit man nicht hineinschneidet, statt zu schaben.

Dies Abschaben ist aber notwendig; denn wenn man diese Erhöhungen der Farbe übermalen wollte, so würde sich immer hier die neue Farbe auch noch anhäufen und das Übel vermehren. Ist eine vollkommen glatte Oberfläche der Untermalung wünschenswert, so schleift man sie noch mit Ossa sepia, welche selber natürlich erst an der inneren Seite glatt geschliffen ist, ab. Selbstverständlich ist dies nur notwendig, wo die Form immer ein gewisses glattes Äufsere zeigen mufs. Bei rauhen Oberflächen, zumal wenn die Rauhigkeiten unorganisch willkürliche sind, wie bei Felsen, Mauerwerk etc. können die Unebenheiten der Malerei den Schein der Wahrheit noch erhöhen.

Sitzen Staub, Tierchen oder andere derartige Unreinlichkeiten auf den Farben, so schabt man sie vermittelst des Messers mit aller Aufmerksamkeit und Behutsamkeit ab. Es ist notwendig, dafs auf der Untermalung bei kleinen Bildern wenigstens gar keine Unsauberkeit der Art zurückbleibt, denn wenn das Gemälde fertig und mit Firnis überzogen ist, würde sie als sehr starke Erhöhung erscheinen.

Darnach nehme man einen grofsen weichen Schwamm, in welchem keine harten Körper sich befinden und wasche mit vielem Wasser über die Untermalung immer hin und her. Kann man das Gemälde unter einen Wasserhahn stellen, natürlich ein wenig schief, so ist es noch besser. Das Wasser mufs frei ablaufen können, die Rückseite des Gemäldes darf ja nicht nafs werden. Je mehr man das Gemälde mit dem nassen Schwamm abgewaschen hat, desto leichter läfst sich wieder darüber malen, denn das Abwaschen befördert den Prozefs des Trocknens und nimmt allmählich die Fettigkeit der Oberfläche ab. Dann haftet die Farbe leichter darauf, sie rutscht nicht unter dem Pinsel, indem sie auf der Leinwand weggleitet ohne darauf zu fassen, wie dies geschieht, wenn die Oberfläche durch die Fettigkeit darauf glatt geworden ist. Das Wasser sollte eigentlich auf der Bildfläche überall haften, ohne sich stellenweise zusammen zu ziehen, wenn man ein ganz trockenes Gemälde wäscht. Wo aber fettes Öl ist, haftet

das Wasser nicht; sonst überall mufs sich das Wasser ohne Mühe verbreiten lassen und die Wirkung eines schönen Firnisses so lange hervorbringen, als es nicht verdunstet ist, denn alsdann ist die Farbe doch noch nicht ganz trocken oder Fettigkeit darauf.

Man bediene sich zum Waschen blofs reinen, frischen, fliefsenden Wassers, das keinen Satz zurückläfst und wenn man dergleichen nicht hat, so mufs es filtriert werden. Wenn man das Gemälde etwa zehn Minuten lang gut mit dem Schwamm gereinigt hat, so nehme man das darauf haftende Wasser mit dem ausgedrückten Schwamm ab. Man bediene sich nicht einer Leinwand, um damit das Gemälde vollständig abzutrocknen, denn es bleiben eine Menge unmerkbar feiner Fasern zurück, die bei dem neuen Auftrag der Farbe sehr störend sind. Die Feuchtigkeit auf der Bildfläche mufs vollständig verdunstet sein, ehe man darauf malen darf. Bei warmer Witterung, zumal an freier Luft oder gar an der Sonne, geschieht das in kurzer Zeit. Man kann es natürlich auch in der Nähe eines warmen Ofens oder eines Feuers trocknen, doch darf die Leinwand niemals heifs werden, äufsersten Falls nur lauicht anzufühlen sein, sonst würde das Gemälde unfehlbar verderben. Wenn das Gemälde trocken und gar keine Feuchtigkeit mehr darauf ist, so entfernt man nochmals allen Staub, welcher sich darauf gesetzt haben könnte, mit einem Federwedel oder Fuchsschwanz. Dann kann man darauf malen.

Zum Schlufs sei nochmals eingeschärft, dafs in der Ölmalerei keine Untermalung übermalt werden darf, bevor sie nicht genügend trocken ist. Geschieht dies dennoch, so kann man überzeugt sein, dafs die Malerei nachdunkeln und auch sicherlich reifsen wird, wenn zufällig in der Übermalung schnell trocknende Farben oder wohl gar Trockenfirnis über noch nicht ganz trockene Farben kommt, die alsdann erst recht schwer trocken werden. Die Zeit, welche zum Trocknen notwendig ist, hängt wesentlich vom Zustand der Atmosphäre ab. Im Sommer, bei warmer und trockner Witterung wird eine Untermalung, zumal wenn man sie unmittelbar der Luft, dem vollen Licht oder gar der Sonne aussetzt, in wenigen Tagen vollkommen trocken sein, eine Woche kann da genügen. Im Winter und zumal bei zugleich feuchter Luft werden sechs Wochen kaum hinreichen, eine Malerei genügend zu trocknen.

Neunter Abschnitt.

---

§ 32. Die Übermalung.

Allgemeines.

Die Übermalung bezweckt die Vollendung des in der Untermalung dargestellten Gemäldes in allen seinen Teilen und in jeder Beziehung. Es soll also durch dieselbe eine vollendete Zeichnung und Modellierung der einzelnen Teile und des Ganzen, die Vollendung der Farbe und der gesamten Wirkung so viel als möglich erlangt werden. Die Untermalung war eine Vorbereitung hierfür. Um nun ein günstiges Resultat zu erhalten ist zunächst notwendig, nicht nur so im allgemeinen zu sehen und zu wissen, dafs verändert, dafs verbessert werden mufs, sondern so viel als möglich ganz genau, was und wie geändert und gebessert werden soll. Man mufs sich deutlich zu werden suchen, wie und nach welcher Seite die Gesamtwirkung der Farbe, des Lichteffektes, der Modellierung, so wie die der Einzelheiten zu ändern, wie weit die Ausführung im einzelnen zu bringen sei.

Bevor man also die Übermalung beginnt, wird man mit grofser Aufmerksamkeit die Untermalung und die Natur zu betrachten, miteinander zu vergleichen, sich die Unterschiede beider deutlich zu machen haben und was im Gemälde notwendiger Weise zu ändern ist, um es der Natur ähnlicher zu machen. Man wird nachzusehen haben, ob doch an der Zeichnung und Modellierung zu ändern sei und zwar was und wo, ob die Lichtwirkung durch Verstärkung oder Vergröfserung der Licht- oder der Schattenmassen und an welchen Stellen sie hergestellt werden müfste. Wie die Farbenwirkung im ganzen und im einzelnen umzustimmen sei, um der Natur und dem Bilde, welches man von derselben ganz oder halb bewufst in sich trägt, immer näher zu kommen.

Je sorgfältiger und aufmerksamer man hierbei verfährt, um so besser ist man für die eigentliche Arbeit vorbereitet.

So wie für diese Vorbereitung zur Arbeit, so ist auch für die eigentliche Arbeit zuerst und zuletzt jedem Künstler, zumal aber dem Anfänger, dem das ja etwas neues sein dürfte, als bestes, als einziges Mittel, um zu günstigen Resultaten zu gelangen, anzuraten: Seine Aufmerksamkeit immer auf die Gesamtheit dessen, was er malt, zu richten. Es ist das schon mehrmals gesagt, es ist aber so wichtig, dafs es immer von neuem gesagt werden mufs:

Unaufhörlich beobachtet man die Natur, das Modell, nicht, wie man einen Gegenstand in naturgeschichtlicher Beziehung beobachtet, wenn man alle Einzelheiten desselben beschreiben will, sondern um alle Einzelheiten untereinander und mit dem Ganzen zu vergleichen und zwar in Beziehung auf die Linien, die Verhältnisse, die Form, die Lichtwirkung und die Farbe. Dies ist das einzige Mittel, um eine Arbeit gut und in allen Teilen harmonisch herzustellen. Um diesen Rat, diese Regel zur Ausführung zu bringen, wird man sich gewöhnen müssen, wegen der Verhältnisse die Entfernung und Stellung aller Punkte unaufhörlich gegeneinander zu halten; für die Linien, die Richtung und Art derselben untereinander; für Form und Wirkung die Vergleichung mit den beiden äufsersten Grenzpunkten des Lichtes und der Dunkelheit, dem hellsten Licht und dem dunkelsten Schatten, wie viel abgetönter als jenes, wie viel heller als dieses, irgend eine Partie sich darstellen mufs. Für die Farbe ist die Vergleichung aller Lokaltöne, der Halbtöne mit diesen und unter sich und so weiter notwendig.

Einzeln und hintereinander ist hier aufgeführt, was das Auge alles zu gleicher Zeit zu beobachten und zu verrichten hat. Ohne eine immerwährende und fortgesetzte Aufmerksamkeit kann nichts Gutes hervorgebracht werden, zumal da, wo viele und wichtige Details sind, wie z. B. in einem Kopf. Eine falsche Modellierung auch bei ganz richtigen Konturen kann als vollständige Unnatur erscheinen; wenn aber auch Kontur und Modellierung richtig, die Farben aber nicht der Natur entsprechend, in sich zusammenstimmend und harmonisch sind, wird auch schon hierdurch eine unnatürliche und jedenfalls unangenehme Wirkung hervorgebracht.

Die so notwendige Richtigkeit und Übereinstimmung des Konturs, der Modellierung und der Farbe mit der Natur sind also nicht nacheinander, sondern immer zu gleicher Zeit zu erstreben, und sind durch die vorher angeratene Aufmerksamkeit und Art des Arbeitens zu erlangen. Wie beim unmittelbaren Unterricht mufs auch in diesem Buche hierauf immer von neuem aufmerksam gemacht werden.

Durch eine gute Untermalung wird die Erreichung des Ziels der Übermalung, ganz abgesehen von dem offen daliegenden Vorteil, dafs bereits ein gut Teil Arbeit mit ihren Resultaten festgestellt ist, besonders in doppelter Beziehung gefördert:

I. Es ist für das Mischen der Töne auf der Palette und dem Bilde schon ein Objekt der Vergleichung vorhanden, wodurch man gleich beobachten kann, ob der neue Ton besser ist als der vorige. Diesen Vorteil mufs man wohl benutzen, indem man den neu gemischten Ton mit der Natur vergleicht und gegen die betreffende Stelle der Untermalung hält, ebenso beim Auftrag der Farbe mit dem Pinsel auf das Bild selbst.

II. Da schon ein gut Teil Farbenmasse, wie sie notwendig ist, namentlich um das Licht leuchtend erscheinen zu lassen, in der Untermalung auf die Leinwand gebracht ist, so kann und soll der Farbenauftrag bei der Übermalung weniger dick sein. Mit nicht zu viel Farbe im Pinsel wird aber der Anfänger besser sorgfältig ausführen, zeichnen und modellieren. Die eigentliche Schönheit der Ölfarbe kommt hierdurch erst recht zur Geltung, da die halbdurchsichtige Farbe die darunter liegende immer etwas durchscheinen läfst, und gerade dies bringt Töne hervor, welche in anderen Arten der Malerei ganz unerreichbar sind.

Die Palette.

Die thatsächliche Arbeit fängt auch bei der Übermalung mit dem Aufsetzen der Palette an. An reinen Farben kann nun alles zu Hülfe genommen werden, was die in der ersten Abteilung angegebenen Farben darbieten. Für das Fleisch also jedenfalls die bei der à la prima Malerei aufgeführten.

Wie bei der Untermalung gelehrt ist, werden diese auf die Palette gesetzt wie dort und mit derselben Aufmerksamkeit die Reihe der charakteristischen Töne nach der Natur gemischt und hierbei unter sich und mit denen der Untermalung verglichen. Der Anfänger hat sich die früher angegebenen neun Töne zu mischen, der weiter Fortgeschrittene aber wenigstens die Lokaltöne. Dem Anfänger ist es als eine notwendige Vorstudie, allen als etwas praktisches anzuraten, um immer wieder mit denselben reinen Tönen in die gebrochenen Töne hineinmalen zu können. Deshalb ist auch notwendig, dafs der Ton in genügender Menge gemischt wird, da beim Nachmischen genau derselbe Ton sehr schwer zu treffen ist. Ein Anfänger wird durch solche Palette am ehesten davor bewahrt, dafs seine Malerei in das schmutzige, schwärzliche oder bräunliche gerät.

§ 33. Die Übermalung des Fleisches für die Vollendung eines Kopfes.

Die bei der Untermalung gegebenen Unterweisungen sind meist für alle Perioden der Herstellung eines Gemäldes anwendbar und wird angenommen werden müssen, dafs diese Unterweisungen gut im Gedächtnis haften geblieben sind. Für den Anfänger unterscheidet sich überhaupt die Übermalung nur durch die eben vorher S. 184 angeführten Vorteile von der Untermalung. Von Anfang an vermag er besser zu beurteilen, was er macht, erkennt leichter, wo und wodurch er den nicht passenden Ton zu ändern hat, ob er gelber, röter, gebrochener, dunkler, heller etc. sein mufs, was in der Untermalung erst gegen das Ende der Arbeit überhaupt möglich war. Dies ist ein sehr wesentlicher Vorteil für ihn. Der andere Vorteil des dünneren Farbenauftrags, die eigentliche Schönheit der Ölfarbe, wird vorzugsweise den schon vorgeschrittenen Schülern, am meisten den fertigen Künstlern zu gute kommen. Einstweilen ist auch der Anfänger darauf aufmerksam gemacht und wird beobachten und besser festhalten, was etwa der Zufall ihm an Erfahrung in dieser Beziehung zuführt.

In der Untermalung wurden zuerst alle Schatten und die Dunkelheiten der Umgebung leicht angetuscht. Dies thut man bei der Übermalung nicht, sondern man übergeht zuerst nur ganz

dünn alle die Stellen, welche sich in der Natur durch eine viel gröfsere Dunkelheit, Kraft und Durchsichtigkeit der Farbe, gegen die Untermalung gehalten, auszeichnen, mit reinen oder gemischten dunkeln, immer mehr oder weniger durchsichtigen Farben. Also wahrscheinlich zunächst die Pupille, Iris, die Augenwimpern, dann die tiefsten Schatten im Gesicht, die Schatten der Haare und ganz dünn mit demselben Ton auch die Augenbrauen. Man verstärkt diese durch tiefere Farben, vielleicht auch im verstärkten Farbenauftrag, bis die Malerei die Kraft der Natur zu haben scheint. Man wird meist mit einem dünnen Farbenauftrag die nötige Kraft erreichen, da schon ein, wenn auch noch hellerer, aber doch ziemlich dunkler Ton darunter ist, und diese tiefen, durchsichtigen Farben eine aufserordentliche Kraft besitzen. Die Schatten eines dunklen Haars z. B. und zwar je nachdem es schwärzlicher oder bräunlicher ist, wird man durch einen ganz dünnen Farbenauftrag von Beinschwarz oder Elfenbeinschwarz mit (mehr oder weniger) gebrannter Terra di Siena, etwas gebrannten Lack genügend dunkel und kräftig herstellen können. Wo dadurch die Kraft und Dunkelheit der Natur nicht erreicht wird, verstärkt man natürlicher Weise den Auftrag der Farbe. Bei helleren Lokalfarben des Haars wird man von vornherein zu den genannten Farben (mehr oder weniger) dunklen Ocker, Mittelocker oder selbst lichten Ocker hinzunehmen müssen. Immer ist der Ton der Natur das Mafsgebende, aber man soll im Anfang doch stets den transparentesten, tiefsten und wärmsten Ton derselben nachahmen und eher etwas übertreiben. Die Gründe hierfür sind schon früher angegeben. Jedoch darf dies niemals so weit gehen, dafs die Malerei hierdurch ein körperloses und glasiges Aussehen bekommt. Dasselbe gilt auch von den Schattentönen des Fleisches. Bei diesen Vorschriften darf nicht vergessen werden, dafs dies nur die Vorbereitung für die eigentliche Vollendung der Übermalung ist und dafs in diese Anlage noch hineingemalt wird, ebenso auch, dafs hierbei wie bei der à la prima Malerei ratsam ist, zu den schwer trocknenden Farben vorläufig keinen Trockenfirnis zuzunehmen, damit diese Anlagen länger nafs bleiben.

Wenn nun in der Untermalung durch eine zu schwache Angabe der Halb- und Übergangstöne in wirklich störender Weise

die Formen anders erscheinen, als in der Natur, so thut man gut, durch ein vorläufiges Übergehen (gewissermafsen Antuschen) auch dieser Partien mit richtigeren Tönen die Gesamtwirkung der Untermalung vorerst wieder dem Eindruck der Natur näher zu bringen.

Die wirkliche Malerei beginnt man mit dem Licht. Die Töne des Lichts, die reinen Lokaltöne, sind am deutlichsten zu erkennen und zu bestimmen und — sie sind mafsgebend für alles Übrige. Man verfährt dabei ganz ebenso, wie bei der Untermalung, nur dafs man die Farben, wie schon bemerkt ist, dünner aufträgt. Zuerst also den Lokalton der Stelle, an der man arbeiten will (zunächst der Stirn), nicht das hellste Licht, welches erst danach darauf gesetzt wird. Mit verdoppelter Aufmerksamkeit bemüht man sich den richtigen Ton zu treffen oder ihn sofort zu verbessern, so wie man bemerkt, dafs er nicht richtig ist. Dies ist von besonderer Wichtigkeit und kein Grad der Ausführung, den man vielleicht bereits erreicht hat, darf davon abhalten. Denn ein solcher falscher Lokalton würde die nachteiligste Wirkung ausüben. Entweder wird alles mit diesem falschen Ton in Harmonie gemalt und also auch falsch, oder man malt an anderen Stellen im richtigeren Ton und alles wird unharmonisch und ohne Zusammenhang. Der dünne Auftrag der Farbe erleichtert die Änderung und ist der Irrtum zu grofs, zu schwer zu ändern, so wischt man besser den falschen Ton vorsichtig mit einem Leinwandläppchen oder weichen Leder ab.

Erscheint der hellste Lokalton der Stelle richtig, so geht man auf die zunächst liegenden Lichttöne über, nachdem man dieselben auf der Palette mit dem Pinsel gemischt und dort schon geprüft hat, ob sie der Natur und dem bereits gemalten Ton entsprechend sind oder ob sie heller, weifslicher, gelblicher, röter u. s. w. erscheinen müssen. Ist der Ton auf die Leinwand gebracht, so ist auf dieselben Dinge von neuem zu achten und dabei ist ja der vorhandene Ton der Untermalung im guten oder bösen ein Wegweiser zu einem besseren Resultat. So geht es in die helleren Halbtöne, in die dunkleren, zu den Übergangstönen, in die Schatten. Immer mit aufmerksamer Prüfung auf der Palette, auf dem Bilde, ob der Ton zur Natur, zu den bereits gemalten Tönen passend, harmonisch und wahr erscheint. Auf der Palette,

indem man zum letzten Ton von dem andern Ton, zu dem derselbe sich hinneigen mufs, an besonderer Stelle mit dem Pinsel hinzugesetzt hat oder von den gelben, roten, blauen Farben, was notwendig schien, ganz in derselben Art und Weise, wie dies bei der Untermalung so ausführlich wie möglich beschrieben worden ist. Auf dem Bilde ist nach dünnem Auftrag von neuem zu vergleichen und zwar nicht allein in Bezug auf die Farbe, sondern ebenso sehr auf die Modellierung und Zeichnung. Man sorgt dafür, dafs die Töne in ganz unscheinbarer Veränderung aufeinander folgen, denn rein nebeneinander gesetzt, werden sie grade dadurch die Frische der Farbe bewahren, die leicht verloren geht, wenn sie zu sehr ineinander gezogen und gemengt werden. Die Aufmerksamkeit, die aber darauf gewendet ist, dafs der Farbenton mit aller Treue die Form und Modellierung der Natur wiedergiebt, giebt auch der Malerei aufser der Rundung Ähnlichkeit, Ausdruck und Leben. In den Halbtönen liegt eigentlich der besondere Reiz des Kolorits. Diese feinsten und leisesten Gegensätze in den Tönen gegen den Lichtton und gegeneinander, die man in Bezug auf den Ton mit den Worten wärmer, kälter und in Bezug auf die Farbe mit grünlicher, violetter, bläulicher u. s. w. bezeichnet, sind so gering und so fein, dafs derselbe Ton gegen andere Töne daneben immer anders gefärbt erscheint. Daher wird es dem Anfänger immer sehr schwer werden, das richtige Mafs zu treffen in dem genügend hervortretenden Gegensatz der verschiedenen Farbentöne gegen den Lichtton und tieferen Halbton und zugleich doch auch in der Ähnlichkeit und Zusammengehörigkeit mit diesen Tönen. Das heifst also z. B., dafs ein Halbton noch genügend grünlich gegen den helleren rötlichen Lichtton erscheint, andererseits doch auch wieder eins mit ihm, wenigstens gegen den tieferen wieder anders gefärbten Halb- oder Übergangston. Oder ein anderer Halbton noch erkennbar violett gegen einen gelblicheren Lichtton, aber doch wiederum so passend zu ihm, dafs er zu derselben beleuchteten Partie des Fleisches zu gehören scheint, und dergleichen mehr.

Grade für diese Art von Tönen und Farben ist das Material der Ölfarbe ganz besonders günstig durch den Reichtum der verschiedensten Grade von Durchsichtigkeit, welche die Farben haben.

Dieser Reichtum wird noch durch den verschiedenartigen Gebrauch, welcher hiervon gemacht werden kann, auf das aufserordentlichste vermehrt.

Das Mafs des Durchscheinens und die Art, wie dies verwendet wird, bringt die allerverschiedensten und mit andern Mitteln unnachahmlichsten Wirkungen hervor. Dieselbe Farbe dünn über eine hellere oder dunklere, über eine warme oder kalte gelegt, erscheint ganz anders. Dieselbe Farbe über einer helleren darunter wird viel wärmer erscheinen, als ohne sie, — über einer dunkleren entschieden kälter und zwar je dünner aufgetragen um so mehr. Die erste Wirkung verstärkt sich, wenn der untere hellere Ton auch warm ist, vermindert sich, wenn er kalt ist. Bei der zweiten Wirkung ist es umgekehrt.

Ein Stück Milchglas auf einen ganz schwarzen Grund gelegt erscheint himmelblau, auf einen ebenso tiefen, aber warmen Ton mehr ins graue gehend, auf tiefstes Rot kalt blau-violett. Der graue Dunst oder auch der Rauch erscheint auf dem ganz lichten Blau des Himmels etwas bräunlich schwärzlich, vor einer hellen Abendwolke gelb, rötlich braun und bei einem gewissen, geringen Grad der Dichtigkeit (also dünn davorstehend), oft brillant gelbrot.

Analog diesen Erscheinungen haben Künstler gelegentlich ihre Behandlung der Farben eingerichtet. Einige haben über etwas dunklern und je für die Wirkung verschieden warme bräunliche und rötlicher braune Halbtöne mit reinen Lichtfarben dünn übermalt und ganz unnachahmlich fein gebrochene Töne und Farbenwirkungen erlangt. Andere ebenso dadurch, dafs sie ihre farbigen Übermalungen auf sehr hellen und geradezu kalt, bläulich grauen Untermalungen gemacht haben. — Wenn nun ein fertiger Künstler, der eine grofse Menge technischer Erfahrungen gesammelt hat, so etwas in Anwendung bringt, so hat er eine deutliche Vorstellung von vornherein von der Wirkung, die er erlangen will und wird durch diese spezielle Art der Verwendung der Ölfarben Gutes leisten. Ein Anfänger kann auf sehr lange Zeit hin nichts anderes, was besser wäre thun, als möglichst getreu die Natur nachahmen in der Untermalung, wie in der Übermalung. Wenn er hierbei immer die künstlerisch richtigen Vorschriften im Gedächtnis behält, die ihn vor Irrtümern und Mifserfolg bewahren

sollen, so wird ihn das am schnellsten fördern. Bei aller Bemühung das Einzelne auf das sorgfältigste nachzubilden, keinen Augenblick den Zusammenhang dieses einzelnen Stückes mit dem Ganzen aus dem Auge zu lassen und durch stete Vergleichung den richtigen Ton der Farbe, richtig aber auch für die Modellierung die Gesamtwirkung herzustellen, das ist der richtige Weg, der ihn zum Ziele führen kann, wenn er genügendes Talent hat. Durch diese Auseinandersetzungen hier werden ihm wohl wahrscheinlich einige technische Vorschriften noch vollständiger erklärt worden sein, wie z. B. dafs die Untermalung etwas heller, etwas kälter, die Schatten ebenfalls etwas wärmer, etwas heller u. dgl. m. zu halten sind. Aufmerksam auf diese Erscheinungen gemacht, wird er leichter dieselben bemerken, wo sie zufällig sich ihm darbieten. Er wird eher dazu gelangen, sich seiner Erfahrungen auch in dieser Beziehung bewufst zu werden und zu bleiben und wird eher in den Stand gesetzt, nach eigener Anschauung die Mittel zur Nachahmung der Natur zu wählen, die zu gleicher Zeit seiner eigenen Empfindungsweise am entsprechendsten sind.

Da Anfänger sehr leicht übertreiben, so sollen sie hier in Bezug auf Halb- und Übergangstöne noch besonders gewarnt werden, das grünliche, bläuliche, graue, violette derselben so zu übertreiben, dafs es als solches von jedermann sogleich erkannt werde. Die dazu gebrauchten Farben, zumal das Blau (Kobalt weniger, Berliner Blau mehr) und das Schwarz, haben so schon die Neigung später mehr hervorzutreten und nachdunklen. Die Halbtöne und besonders die Übergangstöne müssen gebrochen sein und bläulich erscheinen, aber die Halbtöne gehören doch noch zur Lichtmasse und müssen mit ihr zu einem Ganzen, was Helligkeit und Farbe betrifft, verbunden bleiben. Die älteren (bläulicheren) Übergangstöne stehen aufserdem nur an einzelnen Stellen, sind niemals weit verbreitet. Der richtige Gebrach dieser gebrochenen, kalten Töne läfst das Kolorit rein und frisch erscheinen, der nach Farbe oder Ausdehnung übermäfsige Gebrauch aber leichenähnlich, jedenfalls trübe und schwer.

In den Schattenpartieen waren vorläufig zuerst gleich die Tiefen so verstärkt, dafs sie der Kraft dieser Töne in der Natur möglichst nahe kommen sollten. Nun aber müssen die Schatten

und Reflexe auch ordentlich übermalt, auch diese Partieen vollständig fertig gemacht werden. Man mufs sich hierzu ins Gedächtnis zurückrufen, was hierüber bei der Untermalung S. 158 gesagt ist, oder dasselbe nochmals durchlesen, wenn es aus dem Gedächtnis entschwunden ist. Daraus wird deutlich werden, warum Schatten und Reflexe gemeinschaftlich behandelt werden müssen, grade so zusammengehörig wie Licht und Halbton.

Die tiefsten Schatten dürfen niemals mit einem zu kalten und zu schwärzlichen Ton übergangen oder gemalt werden, weil ein solcher Ton an diesen Stellen nicht den Eindruck eines tiefen Schattens macht, sondern den Eindruck schwarzer Farbe. Deshalb sollten die Schatten in der Untermalung heller und warm angegeben werden. Sind sie nun doch zu dunkel und gar zu schwärzlich, so darf man nicht zu dünn und nicht mit zu hellen Farben darüber gehen. Dies würde ebenfalls den Ton nicht mehr als Schatten, sondern nur mehlig erscheinen lassen. In solchem Fall mufs man die nur um das notwendige Mafs hellere Farbe viel feuriger d. h. tief gelbroter nehmen. Um so mehr in dieser Färbung, je dünner man damit über die zu dunkle und zu schwärzliche Stelle gehen möchte. Diese tiefsten Stellen müssen mit warmen durchscheinenden Farbentönen dünn gemalt werden, auch wenn sie schwärzlich erscheinen sollen. Im Fleisch können sie an Stellen, wo das Licht doch zu gleicher Zeit durch Haut durchscheint, ins rote gehen, z. B. gelegentlich in den Nasenlöchern, in den Ohren, am Munde u. s. w. Dabei mufs man sich vor Übertreibung hüten, dafs die Stelle nicht blutig dadurch erscheint. Natürlicher Weise wird dieser rötliche transparente Ton am ehesten bei einer zarten und durchsichtigen Haut so erscheinen.

Die Schatten haben im ganzen einen farblosen dunklen Ton, der bei jeder Beleuchtung in einem geschlossenen Raum auch verhältnismäfsig gegen das Licht, jedenfalls gegen die Übergangstöne warm ist. Wenn nun auch farblos, in einem gewissen Gegensatz der Farbe gegen den Ton der Lichtmasse wird man ihn immer sehen. Je heller und stärker die ganze Masse reflektiert ist, um so mehr wird man auch etwas vom Lokalton des Gegenstandes darin erkenneu können, zugleich mit der Farbe des Gegenstandes, von dem der Reflex ausgeht.

Wie überhaupt für die Farbe, so ganz besonders für die Schatten ist der Stoff, und die Oberfläche, ob sie durchsichtig, glatt oder dies nicht ist, von grofser Bedeutung. Bei halb durchsichtigen, glatten Oberflächen werden die Schatten verhältnismäfsig transparent, tief und warm erscheinen und zwar um so mehr, je dunkler der Lokalton ist. Je undurchsichtiger und rauher der Stoff ist, um so stumpfer wird auch der Ton des Schattens sein. Für die Schatten polierten Holzes, z. B. wird man von vornherein, jedenfalls beim Fertigmachen die tiefsten, transparentesten und wärmsten Farben, dünner oder dicker aufgetragen, verwenden, Beinschwarz, Kasseler Braun, Asphalt, gebrannter Lack, gebrannte Terra di Siena und dergl. Bei unpolierten oder gar rauhem und hellerem Holz wird Schwarz, Ocker oder Neapelgelb vielleicht gar etwas Weifs den richtigen Ton geben.

Die Schatten erscheinen also immer gegen das Licht verhältnismäfsig farblos, lassen nur wenig vom Lokalton erkennen. Das ist schon früher bemerkt und erklärlich, da auf einer und derselben gleichartigen, geraden Fläche Körper, Vortretendes und Zurückweichendes, dem Licht zugewendete und vom Licht abgewendete Partieen desselben Gegenstandes dargestellt werden sollen. Beides wird nun mit fast denselben Farbenstoffen, aber nicht mit denselben Farbentönen hervorgebracht. Beim Zeichnen mit Schwarz und Weifs wird einfach der Schatteu nur dunkler gemacht. Beim Malen würde man niemals dieselbe Farbe nur tiefer und dunkler dazu nehmen dürfen. Wollte man z. B. die Schatten einer Rose, deren Lokalton aus Weifs und hellem Lack gemischt ist, nur durch einen stärkeren Zusatz von dunklerem Lack hervorbringen, so würde das niemals den Eindruck von Schatten machen, wohl aber, wenn nur etwas schwärzliches noch dazu gesetzt würde nach Mafsgabe der Dunkelheit und dann in den tiefsten Stellen wieder mehr Lack oder auch irgend ein wärmeres Rot[1]). So werden dann alle Schatten verschiedener Lokaltöne verschiedener Gegenstände eine gewisse Ähnlichkeit und Gleichartigkeit gegen das Licht haben. Die Schattenmassen der verschiedenen Farben aber unter sich und gegeneinander gehalten werden auch immer etwas von der Eigen-

[1]) Dies ist nur beispielsweise angeführt, nicht um anzugeben, wie eine Rose etwa gemalt werden solle.

art ihres Lokaltons zeigen, da sie doch immer wieder durch Reflexlicht, mehr oder weniger erleuchtet sein werden. Dies tritt am meisten bei den Gegensätzen heller und dunkler, kalter und warmer Lokalfarben hervor. Es werden daher die Schatten der letzteren immer nur mit warmen Farben, Ocker, Neapelgelb, Jaune brillant aufgehellt werden, die ersteren wenn zugleich die Lokalfarbe hell, kalt und zart ist, nur mit den hellen, warmen Farben, Neapelgelb, Jaune brillant oder auch selbst Weifs.

Nach allen diesen Auseinandersetzungen ergiebt sich für das Kolorit des Fleisches, dafs die Reflexe wesentlich mit warmen Farben Ocker, Neapelgelb aus dem Schattenton aufgelichtet werden müssen. Es können aber auch Fälle vorkommen, wo dies mit Weifs zu geschehen hat, z. B. bei sehr hellen Kolorits oder überall, wo ein sehr heller und kalter Gegenstand stark reflektiert. Je stärker der Reflex ist und von je brillanteren Farben er herrührt, um so mehr nimmt auch der Reflex etwas von der Farbe des reflektierenden Gegenstandes an. Je heller und farbloser dieser ist, um so mehr ist auch der Lokalton der Stelle bemerkbar.

Wenn irgend etwas, zunächst also ein Kopf, als in freier Luft befindlich und von dieser beleuchtet dargestellt werden soll, so tritt durch die sogenannten Luftreflexe eine andere Färbung der Schatten ein, als bei der Beleuchtung in geschlossenen Räumen. Ist dabei auch ein Kopf oder ein anderer Gegenstaud mehr von einer als von der anderen Seite beleuchtet, ja selbst bei direktem Sonnenlicht, wo die Lichtmasse im ganzen in einem sehr starken Kontrast gegen die Schattenmasse stehen mufs, so ist doch die Dunkelheit der Schatten durch das allgemeine Licht des Himmels fast aufgehoben. Dies allgemeine Licht des Himmels, welches von oben herkommt, erhellt vorzugzweise die nach oben gewendeten Flächen und läfst diese zugleich bläulich, jedenfalls kälter gefärbt erscheinen, als das Licht. Die warmen Schattentöne sind dann nur auf den nach unten gekehrten Flächen und in den Tiefen zu finden und erscheinen gegen den Ton der Luftreflexe um so kontrastierender. Bei direktem Sonnenschein verschwinden die Halbtöne in der Lichtmasse fast gänzlich, alles ist Lichtton, nur ganz in der Nähe der Schatten ist der Übergangston bemerkbar. Eine solche Wirkung ist sehr interessant, wird aber stets auch vom

fertigen Künstler ein sehr eingehendes Studium verlangen. Der Anfänger soll sich fern davon halten. Kommt er doch dazu, so werden ihn die vorangehenden Bemerkungen bei dem Studium der Natur leiten können und ihn verhindern, einen im Zimmer gemalten Kopf mit seinen dunklen warmen Schatten, hart und unharmonisch etwa auf einen hellen Himmel abzusetzen.

§ 34. **Die Haare.**

Für die Vollendung der Haare ist zunächst auf das zu verweisen, was bereits darüber bei der Untermalung S. 159 und bei der à la prima Malerei S. 174 gesagt ist. Nachdem beim Beginn der Übermalung die an das Gesicht anstofsenden oder in dasselbe hineinreichenden Partieen mit dem Lokalton der Haare, beziehentlich Schattenton übergangen sind, um dieselben genügend weich mit dem Fleischton verbinden zu können, werden die Halbtöne in den verhältnismäfsig transparenten Lokalton auf diese, der Lichtton, zuletzt die Glanzlichter gesetzt. Der Auftrag der Farbe verstärkt sich also immer mehr und mehr, indem auch die dazu gebrauchten Farben deckender sind und in der Natur lichtvoller und leuchtender hervortreten. Bei sehr hellen blonden Haaren kann, bei weifsen Haaren wird dies Licht stärker als das des Fleisches sein. — Die Grazie und Leichtigkeit eines fliefsenden oder bewegten Haares mufs immer im Sinne dieser Bewegung und so viel als möglich durch die Pinselführung mit leichter Hand nachgeahmt werden. Dies wird die Natürlichkeit und Wahrheit der Erscheinung mehr fördern, als alle sonstige Mühe. Um dies aber zu können mufs der Richtigkeit des Tons schon auf der Palette die gröfste Aufmerksamkeit zugewendet werden, wobei zu bedenken ist, dafs sich die aufzusetzende Farbe, durch den darunter liegenden Ton beeinflufst, im Ton ein wenig verändert. Wenn also z. B. auf einen braunen, doch warmen Haarton bläuliche, bläulich violette Lichter zu setzen sind, so ist dieser Lichtton ein klein wenig stärker und brillanter bläulich oder bläulich violett zu nehmen, als er nachher erscheinen soll, da sich doch ein wenig von dem warmen Lokalton damit vermischt.

Was die Behandlung der Farbe mit dem Pinsel auf der Palette und auf dem Bilde betrifft, so ist auf das zu verweisen, was bei der Untermalung gesagt ist, wo dieser Teil ausführlicher behandelt ist, als für die praktischen Zwecke einer Untermalung allein notwendig gewesen wäre. Die Untermalung unterscheidet sich von der Übermalung in dieser Beziehung und zumal für den Anfänger mehr durch den Gebrauch gewisser Farben als durch die Art einer besonderen Verwendung derselben.

Es ist vielfach auch schon darauf aufmerksam gemacht, dafs der gegen die Untermalung dünnere Auftrag der Farbe ein Vorteil in technischer Beziehung ist, da er die Richtung der Aufmerksamkeit auf die wesentlichen Dinge, Zeichnung, Modellierung, Haltung, Farbe erleichtert. Es ist ferner darauf aufmerksam gemacht, dafs dieser dünne Auftrag der Farbe durch das Durchscheinen des darunter befindlichen Tons der Farbe eigentümliche Reize verleiht, z. B. durch dunklere Töne über hellere, durch etwas hellere über dunklere, durch wärmere über kältere oder ebenso umgekehrt. — So richtig und beherzigenswert diese Vorschriften für die Erreichung der damit zu erlangenden Wirkungen sind, so mufs doch ausdrücklich und namentlich für den Anfänger darauf hingewiesen werden, dafs die Erreichung des wesentlichen Zwecks der Arbeit die Natürlichkeit und Wahrheit der Form und der Farbe immer das Nächstliegende und Wichtigste ist und bleibt. Nur um sie vollkommener und schöner herzustellen sind alle diese Bemerkungen gemacht und jene Ratschläge gegeben. War nun aber die Untermalung nicht zweckentsprechend und gut genug, die Lichter z. B. nicht hell genug, nicht genügend impastiert, die Lichtmasse nicht genug zusammengehalten, die Schatten zu schwarz und dunkel, die Zeichnung nicht richtig, u. dgl. m., so ist das Nachholen, die Änderung dieser Dinge das Wichtigste und Notwendigste. — Immer bleibt richtig und ist empfehlenswert sich mit dünnem Farbenauftrag erst überall in jeder Beziehung zurecht zu finden, dann aber wo notwendig und unbekümmert, ob es auch Übermalung ist, mit dickerem Auftrag hineinzumalen. Eines bleibt aber immer beherzigenswert für die Wirkung und namentlich für die Dauerhaftigkeit der Gemälde, — eine gewisse Gleichartigkeit des Farbenauftrags für alles Licht, wie für die

Schatten. Für ersteres ein stärkerer Farbenauftrag, für letztere ein dünnerer. Meister können durch überaus starken Auftrag der Glanzlichter bei glänzenden Gegenständen sehr starke und pikante Wirkungen hervorbringen, so dafs diese Stellen wirklich zu glänzen scheinen und wo dies an der rechten Stelle angebracht wird, ist es ja sehr empfehlenswert. Aber es gehört Sicherheit und Dreistigkeit dazu. Ehe also die erstere nicht vorhanden und die zweite nicht berechtigt ist, wird eine sorgfältige und bescheidene Technik in dieser Beziehung die richtige für den Anfänger sein.

Für die Pinselführung kann nur im allgemeinen als Vorschrift wiederholt werden, was früher gesagt ist: Dafs sie im Sinne der Form sein mufs. Ähnlich wie beim Zeichnen. Wie man dabei schwerlich eine runde Form, z. B. einen Hals durch Striche von oben nach unten modellieren wird, so auch in der Pinselführung. Bei dieser kommt noch in Betracht, dafs die feinen und fast unmerklichen Unebenheiten der Farbe, welche durch die Pinselhaare hervorgebracht werden, für das geübte Auge einen merklichen Unterschied hervorbringen durch die überall entstehenden kleinen Lichter und Schatten, wie unmerklich sie an und für sich auch sind. Die Pinselführung kann einem Gemälde einen aufserordentlichen Reiz verleihen. Sie ist oder kann der unmittelbarste Ausflufs der Empfindungsweise eines Künstlers sein im grofsen und ganzen, wie auch für den Moment der Arbeit. Sie ist fast unnachahmlich, weil sie ganz unwillkürlich sich bildet. An ihr und durch sie kann man die Handschrift eines Meisters deutlich erkennen. Sie kann in Verbindung mit anderen das Mafsgebende für die Autorschaft von Bildern werden, wenn die Urheber derselben unbekannt waren. Aber grade aus allen diesen Gründen lassen sich wenig andere Regel für den Anfänger geben als die bei der Handschrift, möglichst ordentlich, regelmäfsig und schön zu verfahren. Das andere bringt die Zukunft von selbst im guten, wenn diese Vorschrift befolgt, im schlimmen, wenn sie zur rechten Zeit, im Anfang vernachlässigt war. Wie bei der Untermalung geschehen, ist auch bei der Übermalung vor Beendigung der Arbeit noch einmal mit gespanntester Aufmerksamkeit das Resultat der Arbeit mit der Natur zu vergleichen und durch Aufsetzen der hellsten Lichter und Nachholen der tiefsten Schatten

die Lebendigkeit und Frische der Malerei herzustellen oder zu verstärken. Was dabei notwendig oder auch nur wünschenswert erscheint, soll man mit festem Blick und kecker Hand zu machen suchen.

§ 35. Einzelne Beobachtungen und Bemerkungen.

Nach diesen allgemeinen Weisungen und Ratschlägen soll jetzt noch eine Reihe von Bemerkungen über verschiedene Einzelheiten und Erscheinungen gemacht werden, welche sehr häufig nach der einen oder der anderen Seite hin von Anfängern ebensowohl übersehen als auch übertrieben werden. Es sind alles Erscheinungen, die ein geübtes Auge bemerkt, die zum Teil bereits beim Zeichnen haben beobachtet werden müssen, zum Teil sind sie schon früher besprochen und nur für Anfänger sollen sie hier nochmals oder noch besonders erwähnt werden.

Die Augen, die hauptsächlichsten Träger des Ausdrucks und des Lebens, nehmen mit ihren Umgebungen auch eine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch. Die ganze Partie der Augen hat durch ihre zarte und dünne Haut auch die zartesten und feinsten Töne. Sie erscheinen gegen die anderen Töne zart, gebrochen violett, rosig, gelegentlich bläulich, je nach Beschaffenheit der Haut und ihrer Färbung.

Die Augenbrauen dürfen nicht gleichmäfsig dunkel, hart und unvermittelt ohne Halbtöne an das Licht anstofsen und nicht mit einer falschen Ausführlichkeit, die jedes Härchen nachahmen möchte, behandelt werden. Sie ziehen sich immer am Rande des Stirnbeins nach der Augenhöhle zu, längst dieses Randes hin. Wo immer sie aber hier auch stehen mögen, sie zeigen stets die Formen, auf welchen sie stehen, ganz abgesehen davon, dafs sie, schon durch die Rundung des Kopfes verschiedenartig beleuchtet, hellere und dunklere Teile haben müssen. Man legt sie ganz dünn mit ihren dunkelsten Tönen an (mit den Haarfarben), malt in diese ebenfalls noch dünn mit den (durch die Härchen) schattigen Fleischtönen hinein, verbindet sie durch überführende Halbtöne, welche zugleich die auslaufenden, einzelnen Härchen darstellen, mit den Lichttönen des Fleisches. Man modelliert sie endlich fertig mit den Lichttönen, welche sie haben, die je nach Beschaffenheit

der Farbe der Augenbrauen anders sein werden bei schwarzen, braunen und blonden Haaren, bei dichterem oder dünnerem Haar. Wenn in einer Beziehung etwas unvollkommen übrig bleiben müfste, soll es immer in Bezug auf Dunkelheit sein, die man später mit einem leichten Übergehen reiner, ganz dunkler Farben wieder nachholen kann. Da können auch, wenn nötig, Asphalt, Kasseler Braun ganz dünn oder auch dicker aufgetragen, gebraucht werden. Man soll in Bezug auf Ausführung sie so machen, wie sie in einiger Entfernung (etwa 1,50 Meter) erscheinen. Man macht also die einzelnen Härchen und Haarendigungen nur, wo dieselben aus dieser Entfernung sichtbar sind, meist an den Endigungen nach der Seite und nach der Nasenwurzel zu. Bei Greisen sieht man wohl einmal einzelne weifse oder graue Haare abgesondert und deutlich über dem Schatten darunter. Wo man das sieht, soll man es auch malen, aber mit freiem Zuge, schwebender Hand, zuletzt, nicht wie einen mit Mühe nachgeahmten, haarfeinen Strich. Genug, die Augenbraunen sollen nicht hart, trocken, sklavisch Haar um Haar nachgeahmt werden, sondern ihre Form, ihre Modellierung, ihre Farbe im Zusammenhang und im Gegensatz zu den übrigen Partieen des Fleisches.

Fast ganz dasselbe, was über die Augenbrauen gesagt ist, kann auch für die Augenwimpern gelten. Sie müssen weich, ohne Härte gemacht sein, in Halbtönen nach den Seiten verlaufen, namentlich nach der inneren Seite, gegen den Thränenwinkel, wo sie einzelner stehen und kürzer sind. Niemals mit einem gleich dunklen Strich. Die einzelnen Härchen und Haarendigungen macht man nur, wenn und wo sie sich deutlich zeigen. En face und gradeaussehend fast niemals, im Dreiviertel-Profil gelegentlich einmal an einer Seite zumal bei abgewendetem Blick, im Profil jedesmal, bei einer Wendung des Kopfes nach oben und aufwärts sehenden Augen fast immer. — Ebenso darf man nicht vergessen die Dicke der Augenlider anzugeben, wo man sie eben bei dem Modell sieht; beschattet, beleuchtet, wie die Natur es zeigt.

Man mufs sich hüten den inneren Augenwinkel und die Thränendrüse röter zu machen, als die Natur sie im Zustande der Gesundheit und des Wohlbefindens zeigt. Es ist meist eine ganz milde, warm und violett rosa erscheinende Farbe. Auch das obere Augenlid hat meist

einen besonderen, milde violett rötlichen Ton doch nur gegen die anderen Fleischtöne. Auch hierbei mufs man sich hüten ihn zu rot oder überhaupt zu brillant und zu hell zu machen. Das werden sonst weinende oder kranke oder sehr hervorstehende Augen.

Was nun das Auge selbst betrifft, so soll zuerst die Warnung wiederholt werden, den Augapfel nicht zu weifs zu machen. Er hat eine weifse Färbung, aber eine tiefe, schon weil er halb durchsichtig und aufserdem immer etwas gefärbt ist, bläulich, violettbläulich, gelegentlich etwas gelblich. Dazu ist es ein runder Körper, von dem meist die nach unten gewendete, also bei dem mehr von oben kommenden Licht, abgetönte Seite zu sehen ist. — Aufserdem kommt durch die Dicke des obern Augenlides und durch die Augenwimpern ein leichter Schlagschatten oben hinzu. — Die Iris ist kreisrund und mufs immer so erscheinen. Sie ist thatsächlich rund, wenn die Augen den Beschauer ansehen, oval, wenn sie in der Verkürzung gesehen wird, wie jeder Kreis nach dem Gesetz der Perspektive erscheint. Demnach ist bei der Verkürzung nach der Seite, wie beim Profil, der Durchmesser von oben nach unten unverkürzt, der von einer Seite zur andern verkürzt zu sehen. Bei der Verkürzung nach oben würde das Umgekehrte der Fall sein. Die Iris tritt ein wenig über die Rundung des Augapfels vor, daher scheint das Licht auf der dem Lichtstrahl gegenüberstehenden Seite durch und läfst die Farbe der Iris dort heller erscheinen; kleiner, gröfser, heller, dunkler, je nach Beschaffenheit der Iris. Niemals steht die Iris hart abgeschnitten auf dem weifsen Augapfel, ein feiner graublauer Ton verbindet sie mit dem Weifs des Augapfels. Auch die leichte Feuchtigkeit des Auges, die in feinen Glanzlichtern hier und dort sich zeigt, mufs man bemüht sein wiederzugeben, da sie immer eine angenehme Wirkung hervorbringen.

Das Rot der Wangen darf niemals zu einförmig gemacht werden, das würde den Eindruck einer geschminkten Wange hervorbringen. Schon der Lokalton wechselt vielfach, zumal bei frischem und zartem Kolorit und dazu kommen die Veränderungen, welche die Medellierung durch die Beleuchtung hervorbringt. Die Wange und die Partieen um den Mund sind sehr bewegliche Teile des Gesichts, die durch Abspannung und Langeweile nicht nur

einen sehr verschiedenartigen Ausdruck annehmen, sondern auch wirklich die Form verändern. Man mufs also diese Partieen studieren und im Gedächtnis festhalten, wie sie in einem günstigen, dem Charakter des Modells angemessenen Ausdruck erscheinen. Da ist denn auch auf das nur eben bemerkbare Licht zu achten, was auf der Höhe der Wange entsteht, wenn ein leichtes Lächeln dieselbe hebt und etwas mehr rundet u. dgl. m.

Die Nasen zumal älterer Personen haben oftmals ein gefärbteres Kolorit, einen tieferen Lokalton als die benachbarten Teile des Gesichts. Das wird von Anfängern gern übertrieben. Immer müssen die beleuchteten Teile mit der Lichtmasse im Zusammenhang stehen, müssen zu ihr gehörig erscheinen. Die hellen Glanzlichter aber, und die auf der Nase gehören gewöhnlich zu den hellsten, werden dann nur um so heller auf dem tieferen Lokalton erscheinen.

Überall, wo die Haut nahezu direckt auf dem Knochen aufliegt, erscheint bei einem guten Kolorit der Lokalton heller gelblich, als an den andern Stellen, wo dies nicht der Fall ist. Ebenso z. B. auf der Stirn oben, den Backenknochen, der Nase u. s. w. Das Glanzlicht, was dann auf diesen doch hervorragendsten Partieen steht, ist nicht so gelblich, jedoch immer heller noch als jener hellste Lokalton, da es eine Spiegelung des Lichts ist. Für den Anfänger wird hierbei darauf aufmerksam gemacht, dafs diese höchsten Lichter nicht nur auf den Höhen der Form stehen, sondern gelegentlich auch in den Vertiefungen, wenn diese vom Licht ebenso getroffen werden. Stehen also bei der gewöhnlichen Beleuchtung und aufrechten Stellung des Kopfes die hellsten Lichter auf der Stirn, auf der Nase, auf dem Backenknochen, so sieht man ähnliche auch, zumal bei einer gebogenen Nase, in der Vertiefung bei der Nasenwurzel, neben den Nasenflügeln und der Wange, gelegentlich am Munde u. s. w. Natürlich, wie auch noch gleich für die Anfänger bemerkt sein mag, ist dies nicht nur so beim Kopf, sondern bei allen Gegenständen, z. B. den Falten eines Gewandes, genug überall der Fall, wo die Beleuchtung in demselben Winkel die Höhen, wie die Tiefen trifft.

Für die Rundung im ganzen und im einzelnen ist von gröfster Wichtigkeit, dafs die zurückweichenden, verschwindenden Partieen und Flächen sich niemals hart, scharf und schneidend

absetzen dürfen. Sei dies nun an den Konturen gegen den Grund, oder gegen den Hals, oder gegen irgend eine Partie, in die sich die zurückweichende Fläche verliert oder auf die sie aufstöfst. Wie sehr sie auch zur Lichtmasse gehören, abgetönt müssen sie sein und der Ton mufs sich mit dem anstofsenden verbinden und verschmelzen. Dies ist natürlich bei allen runden Gegenständen der Fall. Fehlt diese unmerkliche Abtönung, so wird der Gegenstand nie rund, sondern wie ausgeschnitten und auf seinen Hintergrund geklebt erscheinen.

Ganz besonders schwer sind alle diese Bedingungen bei einem schönen, weifsen weiblichen Hals zu erfüllen. Wie weifs und leuchtend auch das Kolorit ist, es mufs doch gegen das starke und volle Licht der hellsten Partieen des Kopfes zurücktreten, da der Hals thatsächlich gegen das Gesicht zurücksteht und das von oben kommende Licht über die mehr senkrechte Form fortgleitet, während es stark auf den mehr wagerecht liegenden Flächen und Formen des Gesichts ruhen bleibt. Dabei hat der Hals auch eine sehr runde Form, ist also noch dazu nach den Konturen hin abgetönt, wenn auch je nach der Form verschiedenartig. Gegen die reinen Lichttöne mufs demnach die Lokalfarbe eines solchen Halses durch gebrochene Halbtöne grünlicher, grauvioletter, bläulicher erscheinen und zwar mehr und mehr, je mehr sich die Fläche vom Beschauer oder vom Licht abwendet. Der Ton ist so fein, so schwer zu treffen, dafs anfangs viel geirrt, viel geändert und viel versucht werden mufs, um ihn nicht mit der Abtönung zugleich grau, schmutzig oder von zu bestimmter Färbung in der Farbe werden zu lassen. — Bei einer Profilansicht und wenn dabei der Rücken dem Licht zugekehrt ist, bekommt man wohl den Hals so beleuchtet zu sehen, dafs wirkliches volles, ja stärkstes Licht auf ihm ruht, während dann allerdings das Gesicht meist im Halbton und Schatten stehen wird.

Der Hals ist bei Frauen oft auch viel gelblicher gefärbt, als das Gesicht. Auf der Höhe des Nackens, wo der Hals ansetzt, ist vielfach ein mehr goldiger d. h. mehr oder weniger gelblich rötlicher Ton sichtbar. Ein grofser, starker Muskel, der Kappenmuskel, bildet hier den hinteren Teil des Halses, bedeckt den Nacken, den gröfsten Teil der Schulterblätter und endigt hinten

in einer Spitze, wie eine Kapuze. Die auf so starken Muskeln meist dickere Haut nimmt nun öfters so gefärbte Lokaltöne an. Es läfst sich nur die eine bestimmte Regel aufstellen, zu malen was man sieht, nirgends zu übertreiben, am wenigsten die gelben und gelbroten Töne beim weiblichen Kolorit.

Aufser diesen auf das Kolorit des Halses bezüglichen Bemerkungen ist der Anfänger noch darauf aufmerksam zu machen, dafs die richtige Zeichnung des Halses von ganz besonderer Wichtigkeit ist, da durch ihn die Verbindung zwischen Kopf und Körper hergestellt wird. In dieser Beziehung ist ganz besonders auf die richtige Stellung des Ohres oder vielmehr der unmittelbar hinter dem Ohr liegenden Erhöhung, des Felsenbeins und der Halsgrube zu einander zu achten. Diese beiden Punkte durch den grofsen Kopfnicker (musculus sternocleidomastoideus) verbunden, der sich unten mit einem Kopf an das Brustbein ansetzt und dadurch die Halsgrube bildet, (mit dem andern Kopf an das Schlüsselbein) stehen je nach Bewegung und Ansicht anders zu einander. Dies mufs genau und aufmerksam beobachtet werden und, man mag nun den Muskel selbst mehr oder weniger oder fast gar nicht sehen, immer mufs er in leicht fliefsender Linie von dem einen der angegebenen Punkte zum andern wenigstens möglich und zu ziehen sein.

Gegen den abgetönten Hals tritt dann wieder die Brustfläche, der Busen, ordentlich vor und ist deshalb überall mit hellen Lichttönen zu malen. Mit den reinsten, frischesten und hellsten Lichttönen zumal bei einem schönen weiblichen Busen. Auch alle für die Modellierung hierbei notwendigen Halbtöne sind ebenso frisch rein und kaum bemerkbar, in Farbe und Dunkelheit wenig von den Lichttönen zu unterscheiden, in welche sie sich ganz unmerklich verlieren müssen. Diese, wie alle grofsen Partieen des Körpers, zunächst also Schultern und Arme, sind frei zu behandeln und mit einem genügend grofsen elastischen Pinsel stark zu impastieren. Auf der dick aufgetragenen Farbe ruht dann das Licht und hebt diese Partieen besonders hervor. Wenn ein Akt, d. h. eine nackte oder fast nackte Figur gemalt wird, mufs die Beobachtung und Anwendung dieser Vorschrift in mannigfaltigster Weise zur Geltung kommen.

In der genauen Nachbildung der Form aller wesentlichen Partieen und Dinge kann man nicht genug thun und die sorgfältig charakteristische Ausführung und Vollendung in dieser Beziehung wird stets ein Zeugnis für die künstlerische Empfindungsweise des Malers sein. Aber vor einer zu grofsen und deshalb kleinlichen, trocknen Nachbildung aller unbedeutenden Einzelheiten und Zufälligkeiten der Form mufs der Anfänger um so mehr gewarnt werden, weil vielfach Nichtkünstler ein so grofses Gewicht fälschlicherweise darauf legen. Alle diese kleinen Fehler und Mängel der Haut, wie Falten, Runzeln, Narben u. dgl m. sollen durchaus nicht fortgelassen, sondern nur richtig und so gemacht werden, wie die Natur sie zeigt. Wer da aufmerksam den Schatten einer solchen Hautfalte in der Lichtmasse mit den Schattenmassen der Hauptformen oder gar den tiefen Schatten vergleicht, der wird deutlich sehen, wie aufserordentlich viel heller jene sind als diese, weil die Wendung der Fläche vom Lichte ab gering und der geringe Schatten dann noch von der lichten Umgebung oder durch die Durchsichtigkeit der Haut fast ganz wieder aufgehoben wird. — Aufserdem ist zu beachten, dafs man alle diese Dinge viel genauer, aufmerksamer und ausschliefslicher ins Auge fafst beim Nachbilden, als jemals sonst, oder als man sie eigentlich im Zusammenhang mit der ganzen Erscheinung und im Verhältnis zu ihr betrachten sollte. Deshalb erscheinen diese Kleinigkeiten bedeutender und dies ist noch besonders verstärkt durch das schärfere und geschlossenere Licht einer Werkstatt, welches alles bestimmter und schärfer zeigt, als eine andere Beleuchtung. Die Beleuchtung des Ateliers ist aber für den Maler die günstigste, weil sie die Formen am deutlichsten zeigt. Diese soll man so eingehend wie möglich nachbilden, die Einzelheiten im richtigen Verhältnis zum Ganzen und so weit man sie von dem Standpunkt, von wo aus man das Ganze übersehen kann, bemerkt. — So sind Form, Bewegung, die Art des Felles eines Tieres schön und interessant, wert sie genau zu studieren und nachzubilden, aber die einzelnen Haare braucht man auch in der genauesten Nachbildung doch nicht überall zu sehen. Die getreue Nachahmung einer blühenden Wiese, eines Baumes wird uns erfreuen können durch eine aufserordentliche Ausführ-

lichkeit, ohne dafs wir die Gräser und Kräuter oder die Blätter dabei zu zählen wünschen.

In den Werken von Rafael, Leonardo da Vinci, Titian, Rubens, Rembrandt, Holbein, Dürer — und es könnte eine sehr lange Reihe ruhmgekröntester Namen hier angeführt werden, — bewegt uns die Fülle und Tiefe einer lebendigen, künstlerischen Empfindung, die in denselben zur Erscheinung kommt; die naturgetreue Ausführung dieser Meister galt nicht der Nachahmung von Einzelheiten, sondern ging aus der Vertiefung in die Formfülle der Natur und dem Ausdruck, welche diese dadurch erhält, hervor.

§ 36. Der Hintergrund.

Wenn jemand der Meinung sein sollte, dafs der Hintergrund, und selbst der einfachste, ein gleichgültiger Teil eines Gemäldes sei, der befindet sich in einem grofsen Irrtum. Nicht nur so im allgemeinen ob er heller oder dunkler, ob er in dieser oder jener Färbung gehalten sei, sondern mit der sorgfältigsten Feinheit mufs der Grad der Helligkeit oder Dunkelheit, der Ton der Farbe abgewogen werden, weil ein Hintergrund die ganze Wirkung eines Bildes aufserordentlich heben oder schädigen kann. Die Art des Kolorits, die Kleidung, die Wirkung der Licht- und Schattenmassen, der Farben, dies alles ist mafsgebend für den Hintergrund und mufs daher sorgfältig bei der Wahl der Färbung und des Grades der Dunkelheit in Betracht gezogen werden. Bei alle dem mufs auch der Ton des Hintergrundes genug zurückweichend erscheinen, d. h. es mufs ein genügender Zwischenraum zwischen der Figur und dem Hintergrund vorhanden zu sein scheinen. Auch darf ein Hintergrund nicht zu gleichförmig und eintönig erscheinen, sondern mufs, zumal wenn er einen gröfseren Raum einnimmt, belebt werden durch eine gewisse Verschiedenartigkeit der Farbe oder der Dunkelheit. Ist es dem dargestellten Gegenstand angemessen, so können manche Teile beschattet werden, um die Lichtwirkung einzelner Teile der Figur zu heben, während andere Teile des Grundes durch hellere Töne die Schatten und Dunkelheiten der Figur um so stärker hervortreten lassen. — Die aufmerksame Betrachtung guter Bilder, selbst guter Kupferstiche

oder sonstiger Nachbildungen, vermag hierüber weitere Aufklärung zu geben. Der Studierende mufs nur dabei festhalten, dafs dort (im Bilde) nichts blofser Zufall, sondern alles durch die Empfindung eines guten Künstlers bestimmt ist. Für das Studium ist dann wichtig sich die Gründe dafür klar zu machen. Thatsächlich kann hierbei auf dem Bilde dann nach bester Überlegung hin und her versucht werden. Den Tönen eines Hintergrundes wird es kaum schaden können, wenn auch die Farbe etwas gequält oder schliefslich abgewischt wird um anderen Versuchen Platz zu machen.

Da ein Hintergrund von so grofser Bedeutung für die Wirkung eines Bildes ist und er dem Ausdruck des auf dem Bilde Dargestellten, dem Kolorit der Personen, den Farben der Kleidung angepafst sein mufs, so lassen sich ganz bestimmte Regeln für denselben und für alle Fälle auch nicht aufstellen. Mit Bestimmtheit läfst sich wohl sagen, dafs eine milde Farbe, ein gewisses Mafs von Farblosigkeit, also die mannigfaltigsten grauen und bräunlichen Töne bei einem passenden Grad der Dunkelheit kaum schädlich wirken können. Ebenso: Wenn man etwas recht hell und lichtvoll herausheben will, so macht man den Hintergrund dunkel, und zwar mindestens dunkler, als den dunkelsten Halbton. Will man haben, dafs irgend etwas, also die Figur dunkel erscheinen soll, nun so mufs der Hintergrund wenigstens heller sein. Soll bei einer schwarzen, grauen oder weifsen Kleidung, bei einem eintönigen Kolorit das Bild doch einen gewissen reichen und farbigen Eindruck machen, so wird der Hintergrund farbiger als sonst sein müssen. Ist unter diesen Umständen auch der Hintergrund einfarbig, so kann das Bild wohl vielleicht einen eintönigen, aber auch je nachdem, einen sehr ernsten Eindruck machen. Bei viel Farbe im Vordergrund um so einfacher, damit das Auge Ruhe findet. — Ein Hintergrund, der einen verhältnismäfsig kleinen Raum einnimmt, mufs so einfach wie möglich gehalten werden. Nimmt er einen sehr grofsen Raum ein wird es ratsam sein, ihn zu beleben. Ist ein Wechsel der Farbentöne und Dunkelheit nicht ausreichend, so sind ein Paar architektonische Linien, wirkliche Architektur, Vorhänge u. dgl. m. wohl zu empfehlen. Bei allen diesen guten Ratschlägen ist aber immer das Mafs, die Art und Weise ihrer Verwendung die Hauptsache. Das Studium guter

Bilder, das eine Menge von Möglichkeiten der Darstellung dem jungen Künstler zur Verfügung stellt, wird die besten Dienste leisten, um in der Natur Wirkungen zu sehen und aus ihnen zu nehmen, was entweder eine eigene, passende Vorstellung hervorruft, oder einer schon vorhandenen dienlich ist.

Immer ist ratsam sich den Hintergrund, so viel es irgend möglich ist, in natura so herzustellen, wie man ihn zu haben wünscht und wie dies bereits bei der Untermalung auseinander gesetzt ist, damit man die Natur auch in Bezug auf das Kolorit des Modells möglichst getreu nachahmen kann. Dasselbe Kolorit erscheint ja anders auf einem grauen, anders auf einem grünen, roten, braunen etc. Hintergrund und da kann man wählen und studieren.

Eine graue, bedeckte Luft kann oft ein sehr passender Hintergrund sein. Die milden grauen Töne der Wolken sind für vieles sehr günstig und es steht dem Maler frei, den Ton in jeder Beziehung wechseln zu lassen und selbst bis zum Blau an einzelnen Stellen zu kommen. Das aber ist immer in einiger Entfernung vom Fleisch mehr nach dem Rande des Bildes zu anzubringen. Auf eine helle und rein blaue Luft einen Kopf harmonisch abzusetzen ist sehr schwer und einem Anfänger entschieden abzuraten.

Man kann den Hintergrund bei der Untermalung und bei der Übermalung zuerst malen, unwillkürlich wird sich dann die ganze Malerei danach richten, unwillkürlich damit harmonisch gestalten oder wenigstens gestalten wollen. Man kann ihn aber auch nach dem Kopf und nach der Figur fertig malen und wird ihn dann zu jenem schon fertiger gemalten harmonisch stimmen und stimmen müssen. Dafs man hierbei ganz besondere Wirkungen nach der Seite der Tiefe durch Lasuren von Farben, die entweder nach Dunkelheit oder nach Farbe verschieden von der Untermalung sind, hervorbringt, Töne die klar, tief, dunkel und doch nicht schwärzlich dann erscheinen, wird nach allem Vorangehenden verständlich sein. Vor allen zu dunkeln Hintergründen, gegen die sich auch die tiefen Schatten dunkler Lokaltöne der Figur vorn nicht dunkel abheben ist zu warnen. Ebenso vor dem starken Gebrauch nachdunkelnder Farben, wie namentlich Kasseler Braun

und Asphalt. Alles Schwarz dunkelt gern nach, daran soll man denken, und deshalb in der Dunkelheit des Tons und im Gebrauch dieser dunklen Farben, auch beim Lasieren, Mafs halten.

§ 37 Stellung und Beleuchtung des Modells.

Nachdem der Anfänger verschiedene Studien gemacht hat, seien es nun Untermalung, à la prima Malerei u. s. w., soll dies sehr wichtige Thema, das bereits kurz bei der Untermalung berührt ist, hier eingehender und ausführlicher behandelt werden. Es ist anzunehmen, dafs nach einiger Erfahrung ein besseres Verständnis hierfür sich ergeben wird.

Nur hin und wieder wird es richtig sein, Bewegung, Stellung und Ansicht so nachzuahmen, wie dieselben zufällig vom Modell gemacht sind. Die Stellung und Bewegung des Modells mufs zwar so ungezwungen, natürlich und einfach wie nur irgend möglich sein, aber meistenteils kommt sie von selbst nicht so heraus oder entspricht nicht der Vorstellung, welche der Künstler von der Persönlichkeit seines Modells empfangen hatte.

Der Künstler wird ja auch bei kurzem Zusammensein mit seinem Modell Gelegenheit gehabt haben, dasselbe in dieser oder jener Ansicht, bei einer zufälligen kleinen Bewegung, wie sie beim Gespräch sich von selbst macht, zu sehen und zu beobachten. Er wird bemerkt haben, dafs die eine oder die andere Ansicht das Gesicht am vorteihaftesten, diese oder jene leichte Bewegung am besten den Eindruck, welchen die Persönlichkeit überhaupt macht, zur Anschauung bringt. Oder es kommt dem Künstler auch aus einem innern und unwillkürlichen Antrieb eine Vorstellung, wie er sein Modell sehen möchte, was ihm für dasselbe besonders günstig und ausdrucksvoll erscheint. Solchen Beobachtungen und innern Vorstellungen mufs der Künstler Folge geben und von seinem Modell die Bewegung machen, die Stellung einnehmen lassen, die ihm vorschwebt. Nur mufs er Sorge tragen, dafs dann diese seine Anordnung nicht ungeschickt, steif ausgeführt wird, die Glieder nicht angestrengt, starr und steif gehalten werden. Der Maler darf nicht ruhen bis die Bewegung einfach und natürlich herauskommt.

Spezielle Anweisungen oder Regeln lassen sich hierfür nur in

sehr besckränktem Maſse geben. Unbeschränkt mannigfaltig, wie die Naturen, die Charaktere der Menschen, sind auch die Bewegungen, die Ansichten, in denen sich jene am ausdrucksvollsten und charakteristischsten aussprechen. Im allgemeinen kann aber doch als Richtschnur aufgestellt werden: Es ist zu vermeiden, daſs Kopf, Hals und Körper in ein und derselben Richtung und Wendung gesehen werden. Zu vermeiden ist auch, daſs die Arme, wenn auch nur wenig von ihnen gesehen wird, zu fest am Körper angedrückt erscheinen. Beim Portrait speziell ist zu vermeiden, daſs irgend ein Teil des Körpers, am wenigsten das Gesicht in auffällig starker Verkürzung zu sehen ist.

Für Anordnungen der Art ist das Natürlichste, daſs der beweglichste Teil des Menschen, die Augen, sich zuerst und zumeist dahin wenden, wohin ein augenblickliches Interesse sie zieht. Kopf und Hals folgen dann in etwas. Man kann also anraten, das Modell so zu setzen oder zu stellen, daſs der Körper gegen die Richtung des Blickes etwas abgewendet erscheint. Je nach der darzustellenden Persönlichkeit wird sich auch eine ganz geringe Neigung des Kopfes nach einer Seite, nach oben oder nach unten vorteilhaft erweisen um grade die Natur lebendiger oder anziehender erscheinen zu lassen. Bei freien Studienköpfen oder bei Bildern können diese Bewegungen natürlich viel stärker sein nach Ermessen des Künstlers. Beim Portrait dürfen sie immer nur gering und unscheinbar sein. Wenn sich nun ein Anfänger eine Anzahl guter Portraits (Gemälde, Kupferstiche, Photographieen, Altes, Neues) mit Aufmerksamkeit und unter den vorher aufgeführten Gesichtspunkten betrachtet, so wird ihm sicher ein richtiges Verständnis des Gesagten aufgehen. Der Regel bedarf der Anfänger zum Lernen und sich bewuſst werden, um später frei nach seiner Empfindung schaffen zu können. Nach seiner Empfindung, — die zuerst durch die Lehre, dann aber vorzugsweise durch die eigene ernsthafte Arbeit zu immer gröſserer Feinheit herangebildet ist.

Wie die Stellung und Ansicht, so ist auch die Beleuchtung für die Malerei von gröſster Wichtigkeit. Was für den ersten Anfang ratsam ist, wurde schon bei der Untermalung gesagt:

starke, grofse, einfache Licht- und Schattenmassen, starke Gegensätze, die Halbtöne wenig vorherrschend. Aber in der Natur ist auch hierbei die Mannigfaltigkeit unendlich und daher ebenso in der Kunst. Es hat sich da auch im Lauf der Jahrhunderte die Art der Beleuchtung von jener einfachsten, die nur eben ausreichte eine Form modellieren zu können, in einer langen Reihe und grofsen Fülle verschiedenster Erscheinungen bis zu den reizvollen Darstellungen des Helldunkels eines Correggio und der Dunkelheit des Rembrandt heraufgearbeitet. Alle Spezialitäten der Beleuchtung, direktes Sonnen-, Mondlicht, Dämmerung, Licht- und Feuerbeleuchtung sind charakteristisch dargestellt.

Auch dies Gebiet stellt sich demnach unendlich grofs und ebenfalls niemals abgeschlossen dar und der Künstler soll frei darin schalten. Nur für den Anfang ist der bei der Untermalung gegebene gute Rat als Regel zu betrachten, weil durch diese Beleuchtung die Farbe der Lichtmasse leicht erkennbar und bestimmbar und dadurch leichter nachzuahmen ist, wie auch durch den starken Kontrast mit der Dunkelheit der zusammengehaltenen Schattenmassen. — So vorherrschend und mafsgebend nun auch bei der Beleuchtung das malerische und koloristische Interesse, selbst auch beim Portrait sein soll, so mufs doch zu gleicher Zeit damit die Hauptsache, die Darstellung der Persönlichkeit, des Gegenstandes unterstützt und deutlicher oder reizvoller zur Erscheinung gebracht werden. Frei nach der Empfindung des Künstlers, aber doch niemals gegen die Natur und den Charakter des dargestellten Gegenstandes. Bei einer jugendlichen und anmutigen Person wird man daher keine grofsen und sehr dunklen Schattenmassen anbringen oder man wird sie durch sehr starke Reflexe auflichten, fast aufheben. Für die Gesamtwirkung des Bildes sei aber noch an alles das erinnert, was bei dem „Hintergrund“ gesagt ist.

§ 38. **Auffassung, Ähnlichkeit.**

Alle Anleitung zur Herstellung eines guten Ölgemäldes war darauf gerichtet gewesen, einen Gegenstand, zunächst einen Kopf oder auch eine Figur durch eine möglichst gute und vollendete Malerei so naturgetreu, charakteristich und zugleich interessant

darzustellen wie eben nur möglich. Die allein dahin führenden Mittel und Wege waren gröſst möglichste Vollendung, in Bezug auf die Form, in Zeichnung und Modellierung und in der Farbe. Nun giebt es aber Portraits, die Zug um Zug des Gesichts im einzelnen ganz getreu sind und doch keine Ähnlichkeit haben. Da nun auch vielfach vorkommt, daſs ein ziemlich häſslicher Mensch seiner schönen Schwester, ein kleines Kind seinen Eltern oder Groſseltern ähnlich sieht, so scheint die Ähnlichkeit noch etwas anderes zu erfordern als nur die getreue Wiedergabe aller einzelnen Teile eines Gesichts, und dies ist auch ganz richtig.

Es ist schon früher darauf aufmerksam gemacht, daſs ebensowichtig, wie die getreue Nachbildung aller einzelnen Teile ist, auch ihr Zusammenhang und ihre Übereinstimmung untereinander wenn nicht von gröſserer, doch von gleicher Bedeutung für die Naturwahrheit irgend eines Gegenstandes sind, zumal aber eines lebenden Wesens. Diese Übereinstimmung ist aber eben nicht so leicht herzustellen (und zwar nicht nur für Anfänger), auch wenn man sein Modell so lange man wollte zur Verfügung hätte. Denn während der Dauer der Sitzungen wird sich Ausdruck und Aussehen vielfach verändern. Der Ausdruck von Glück und Freudigkeit weicht dem des Zwanges und Verdrusses, die ein Mensch, und besonders Damen, bei einer langen Sitzung empfinden.

Hierdurch sei nur darauf aufmerksam gemacht, daſs wenn man die Natur Zug um Zug nachahmen wollte, wie man sie grade im Augenblick eben vor sich sieht, man im Verlaufe der Arbeit und bei ihrer Zeitdauer ein Auge heiter, das andere schläfrig, einen Teil des Gesichts belebt und gehoben, einen andern schlaff und abgespannt machen würde.

Hiergegen giebt es nur ein Mittel: Der Vorstellung folgen, die dem Maler als besonders charakteristisch, interessant oder reizvoll grade für diese Persönlichkeit erschien. — Der besondere Ausdruck, diese bestimmte, jeder Persönlichkeit eigene Charakter des Gesichts, der den Maler schon bei der Anordnung des Ganzen für Bewegung, Beleuchtung und Ansicht leiten sollte, muſs der Maler auch nun im Gedächtnis festhalten und gewissermaſsen nach diesem Bilde in seinem Innern den augenblicklichen Zustand der Züge der Natur verändern und dann so wiedergeben.

Je lebendiger dies Bild in ihm ist, um so unwillkürlicher, man könnte fast sagen unbewufster wird er jenes thun. — Diese innere Thätigkeit, die in dem Werke sichtbar wird, bei einem Kopf, einer Persönlichkeit, bei einem Portrait, ist das, was man Auffassung nennt.

Je mehr diese dem wirklichen Charakter der Person entspricht und je mehr der Maler bereits die künstlerischen und technischen Mittel der Ausführung beherrscht, um so vollkommener wird das Gemälde, um so gröfser die Ähnlichkeit sein.

Wie aber erlangt der Maler die nötige Kenntnis von diesem so eigentümlichen Ausdruck, den eine jede Persönlichkeit ebenso hat, wie den ihr eigentümlichen Ton der Stimme? — Zunächst durch seine Begabung hierfür. Denn es giebt manche ausgezeichnete Künstler, welche doch keine eigentliche Begabung für das Portrait haben. Dann aber zunächst durch Beobachtung der Natur, wenn diese zufällig oder durch eine lebhafte Unterhaltung zu einem lebendigen Ausdruck, zu einer gewissen ganz natürlichen und nicht störenden Beweglichkeit ihrer Gesichtszüge gekommen ist. Bringt der Zufall das nicht, so mufs der Maler eine solche durch Unterhaltung herbeiführen, (ohne dafs das Modell diese Absicht merkt,) und dann die Züge des Gesichts studieren und seinem Gedächtnis einprägen, welche Art des Ausdrucks ihm am besten und geeignetsten für die Persönlichkeit erschienen ist.

Zusatz zum neunten Abschnitt.

Einzelne Ratschläge für Portraitmaler.

---

§ 39. **Der Maler und sein Modell.**

Es ist also notwendig für den Portraitmaler immer auf dies eine, in seinem Gedächtnis ruhende Bild bei der Ausführung zurückzugreifen. In gewisser Beziehung also aus dem Gedächtnis zu malen, — aber niemals ohne die Natur dabei zu haben, ohne diese gewissermafsen auf jenes Bild im Gedächtnis hin immer von neuem zu studieren. Für jeden Maler aber ist wünschenswert, für den Anfänger in ganz besonderer Weise, das Gesicht seines Modells nicht mit erschlafften Zügen, sondern belebt vor sich zu sehen, so lange wie irgend möglich.

Das beste Mittel hierzu ist zweifellos, dafs der Maler sich auch während der Arbeit mit seinem Modell unterhält. Gelingt ihm der Zweck seiner Unterhaltung, so wird er dabei zu gleicher Zeit sehr angestrengt und mit Erfolg arbeiten.

Ist eine solche Unterhaltung dem Maler unmöglich, so wird es am besten sein, jemanden hinter dem Maler aufzustellen, der bekannt mit dem Modell, die Unterhaltung in der soeben angegebenen Weise führt. Dies hat den Vorteil, dafs die Richtung des Modells von selbst dem Maler zugewendet bleibt. Das Auge des Modells kann ja auch so nicht immer auf denselben Punkt geheftet sein, ein Wort des Malers lenkt es mit Leichtigkeit auf ihn selbst.

Wenn das Portrait den Beschauer nicht ansieht, so ist der Unterhaltende natürlich so zu stellen, dafs das Auge des Portraitirten dieselbe Richtung nimmt, die im Portrait wiedergegeben werden soll.

Das Vorlesen zu diesem Zweck bringt leicht, wenn es nicht eine sehr geistreiche und dabei doch leichte Lektüre ist, einen gewissen nachdenkenden und gesammelten Ausdruck hervor, der meist traurig, wenigstens beschaulich erscheint und nur bei wenigen Personen der gewöhnliche sein wird. Dagegen ist das Vorlesen ein vortreffliches Mittel zur Unterhaltung des Modells, wenn an irgend etwas anderem,

aufser dem Gesicht gemalt wird[1]). In einem Portraitbilde mit mehreren Figuren wird der Maler, wie bei der Stellung, so auch in Beziehung auf den Blick, die Wendung des Auges, Verschiedenheit eintreten lassen. Das Gegenteil von beiden würde leicht einen lächerlichen, ja sogar unangenehmen Eindruck hervorbringen. Wie bei den verschiedenen Ansichten, wird auch beim Blick dem Ermessen des Malers überlassen bleiben müssen, für welchen Kopf es vorteilhafter ist, dafs das Auge den Beschauer ansieht oder anderswohin gewendet ist. Sollte keines der angegebenen Mittel, den Ausdruck des Modells lebendig zu erhalten, dem Maler zu Gebote stehen und ihm die Fähigkeit abgehen, aus dem Gedächtnis das Mangelnde zu ersetzen, so bleibt natürlich nur übrig, den Augenblick abzuwarten, wo das Modell einen, mit den übrigen Partieen übereinstimmenden Ausdruck hat, und sich unterdessen mit andern Partieen zu beschäftigen.

Alle diese einzelnen Beobachtungen und Bemerkungen können dem Anfänger, wenn er sie verständig verwendet, viel sonst verlorne Arbeit resp. viel Erfahrung, die erst durch mifslungene Arbeiten gemacht werden müfste, ersparen.

Ein talentvoller und geschickter Künstler bedarf aller dieser Bemerkungen nicht, er ordnet ein Portrait, wie es ihm passend erscheint. Für ihn handelt es sich dann nur um die vortreffliche Ausführung desselben. Für den Anfänger möge aber in dieser Beziehung noch bemerkt werden, dafs für ein Portrait zu starke Verkürzungen, wie des Kopfes, so auch der Glieder sehr ungünstig wirken. Mehr noch, wenn eine Stellung eine Beschäftigung oder Arbeit darstellen sollte, die eine anhaltende Bewegung der Arme, des Leibes oder der Beine, überhaupt irgend eine starke und momentane Bewegung erfordert. Die nicht zu umgehende Unbeweglichkeit einer gemalten Figur kann sehr unangenehm mit dieser Bewegung kontrastieren. Soll bei der Darstellung einer Person wirklich eine Thätigkeit erinnert werden, welche ihren Stand oder ihr Gewerbe bezeichnet, so kann man ein Werkzeug, die Instrumente, die in einer Wissenschaft, Kunst oder einem Handwerk gebraucht werden, sehen lassen, sie der Person in die Hand geben, aber so, dafs sie nicht thätig damit ist, sondern sie ruhig hält.

---

[1]) Wenn auf einem Bilde mehrere Personen dargestellt sind, so mufs Veränderung und Wechsel der Stellungen und Ansichten eintreten, auch Verkürzungen. Nur mufs das alles die Grenzen des Passenden für den Charakter der Persönlichkeit niemals überschreiten. In allen übrigen Bildern, welche keine Portraits sind, ist alles, — Bewegung, Beleuchtung, dem Maler und seiner Auffassung vom Gegenstand überlassen. Jede Bewegung, die charakteristisch für die dargestellte Situation oder Handlung ist, jede Ansicht, volles Licht, Abtönung, Halbschatten, Schatten kann er anwenden und dadurch hervorheben oder unterordnen, was und wie es ihm gut däucht. Nur mufs durch etwas im Bilde befindliches alles motiviert und verständlich gemacht werden.

Nachbildung von Mängeln und Fehlern der Form und Farbe.

Wie schon vorher geschehen, ist der angehende Portraitmaler ganz besonders davor zu warnen, dafs er die Einzelheiten von Fehlern der Haut und körperlichen Mängeln in der Nachbildung übertreibt, Runzeln, Pockennarben, Warzen, Leberflecke u. dgl. m. zu sehr hervortreten läfst. Er soll beachten, dafs alle diese Dinge in der scharfen Beleuchtung des Ateliers, die für die Formenwiedergabe so vorteilhaft ist, auch viel schärfer hervortreten, weit mehr bemerkbar sind, als sonst im Leben. Aufserdem sieht der Maler das alles soviel schärfer an, richtet soviel ausschliefslicher seine Aufmerksamkeit darauf, als dies sonst geschieht, dafs der Anfänger immer die Neigung hat, diese Dinge zu übertreiben und sie so scharf, hart und trocken nachznahmen als möglich, weil er ihnen eine gröfsere Bedeutung beilegt als sie haben.

Es ist durchaus nicht nötig und soll keineswegs angeraten werden, etwas fortzulassen, was die Natur doch hat und was bei ihr zu sehen ist. Das soll alles gemacht werden, aber nur wie es in der Entfernung von ein paar Schritten, wo man den Kopf mit einem Blick vollständig übersehen kann, erscheint. Bei der Ausführung aber soll immer genau die Kraft der Modellierung und der Schatten, die Stärke der dunklen Färbung solcher Stellen mit den übrigen Schattenmassen, Modellierungen und Farbenwirkungen, in denen sich der Charakter der Form ausspricht, verglichen werden. So wenig jemandem in seinem Portrait geschmeichelt werden soll, so wird es doch nur gerecht und der Wahrheit gemäfs sein, die Ähnlichkeit nicht durch die Nachahmung der Mängel und Fehler, sondern der charakteristischen Formen herzustellen. Dem angehenden Portraitmaler ist also ganz besonders anzuraten, im Gedächtnis zu behalten, was über diesen Punkt bereits früher gesagt ist.

Dieselbe Mäfsigung in der Nachbildung von Mängeln und Unschönheiten der Natur ist dem Portraitmaler erlaubt und zu empfehlen, z. B. wenn bei mageren Personen die beiden grofsen Halsmuskeln (Sternocleidomastoïdeen) oder die Schlüsselbeine beim Atmen sehr stark hervortreten, oder wenn bei fetten Personen die charakteristische Form fast verschwunden erscheint. Jeder Anfänger mag sich nur immer wiederholen, dafs er die Neigung hat solche Härten und Mängeln zu übertreiben. Auch Fehlern der Figur z. B. schiefen Schultern u. dgl. m. gegenüber mag er sich ebenso verhalten. Niemals aber soll und darf man sich bei diesem Bestreben von der Art der Natur so weit entfernen, dafs in dem Bilde alle diese Eigentümlichkeiten der dargestellten Persönlichkeit nicht auch zu erkennen wären. Die Nachbildung soll nur auf das richtige Mafs gestellt werden, zumal

vorübergehenden und veränderlichen Fehlern und Mängeln gegenüber. — Dasselbe was bisher von der Form gesagt ist, gilt auch von der Farbe, so weit diese nicht eben für die Eigentümlichkeit der darzustellenden Person charakteristisch ist. Es kann demnach z. B. die übermäſsig gelbe Färbung eines Halses gemildert werden, aber gelblich muſs sie unter allen Umständen bleiben. Der gute Rat geht im Grunde nur dahin, niemals nach der Seite des Fehlers, des Unschönen hin zu übertreiben.

Die Anordnung und Stellung der Arme und Hände

in einem Portrait muſs leicht, geschmeidig, natürlich erscheinen und alle nur mögliche Grazie entwickeln. Man muſs schon früher, wie dies auch bereits bei Besprechung der notwendigen Vorstudien S. 106 geschehen ist, eine gute Kenntnis der Formen dieser Teile sich angeeignet haben, ebenso durch eingehende Studien der Form und Farbe nach guten und schönen Modellen, die man hat erlangen können, sich eine Vorstellung von der eigentlichen und schönen Form dieser Partieen erworben haben. Dann wird es nicht zu schwer werden, auch bei Mängeln in der Natur zu unterscheiden, was notwendig und bleibend sein muſs, und was veränderlich und der Milderung fähig ist. Kann man sich dazu ein anderes Modell von ähnlicher Gestalt und Farbe, aber besseren Formen verschaffen, so kann man dies sehr wohl zur Vollendung gebrauchen und dadurch zugleich dem Portraitirten einige Sitzungen ersparen. Aber hierbei ist sehr zu beachten, daſs alle diese Teile, Hals, Brust, Arme, Hände, wie verschiedenartig gefärbt sie auch erscheinen, immer mit dem Kolorit des Kopfes in Harmonie sind, und daſs ein gewisser Zusammenhang der Lokaltöne immer vorhanden ist. Wollte man Brust, Arme etc. einer blonden, zart gefärbten Natur an den Kopf einer Brünette malen, oder umgekehrt, so würde die Unwahrheit und Unmöglichkeit einer solchen Verbindung selbst dem ungeübtesten Auge einleuchtend sein.

Schon früher ist erwähnt, daſs die Behandlung der Farbe bei allen diesen Partieen dieselbe ist, wie beim Kopf, etwas dreister, mit stärkerem Farbenauftrag in den Lichtmassen, mit einer geringeren Abwechslung der Töne, schon beim Aufsetzen der Palette. Je gröſser die zu malenden Partieen sind, um so gröſsere Pinsel nehme man dazu, lieber etwas zu groſs als zu klein, da die Farbe dick aufgetragen werden muſs.

Die Kleidung

verlangt, zumal in einem gröſseren Portrait, eine ganz besondere Aufmerksamkeit und Beachtung. Sie darf dem Alter, dem Stande, der Sitte und Schicklichkeit nicht entgegen und muſs dem Ausdruck und Kolorit des Modells günstig sein. Bei freien Darstellungen kann man das

bestimmte Kostüm einer Zeit, eines Volkes oder auch ein ganz phantastisches, freies wählen, wie es dem Maler für die betreffende Natur oder in malerischer Beziehung am wünschenswertesten und interessantesten erscheint. — Beim wirklichen Portrait ist nicht dasselbe Maſs von Freiheit in dieser Beziehung vorhanden, immer aber doch noch ein genügender Spielraum für die Vorstellung des Künstlers. Selbst beim männlichen Portrait stehen Hausrock, Rock, Überrock, Mantel, Pelz in all den Farben und Stoffen, welche die Sitte erlaubt oder die der Gewohnheit der Persönlichkeit entsprechen, dem Maler zur Verfügung. Die Kleidung der Frauen bietet eine noch bei weitem gröſsere Auswahl und die Mode unserer Zeit eine groſse Freiheit, dies oder jenes hinzuzufügen oder fort zu lassen. So gut nun auch Frauen sich auf die Toilette verstehen, noch viel besser muſs der Maler das verstehen, was einem Bilde gut und vorteilhaft ist, und seine Meinung muſs auch die entscheidende auf diesem Felde bleiben.

Die Wahl der Farben wird sich nach dem Charakter und dem Kolorit des zu Malenden richten. Dunkle Farben und vor allem Schwarz machen einen einfacheren, ernsteren und selbst vornehmeren Eindruck in Verbindung mit der Färbung und Haltung des Hintergrundes, als lichtere oder brillante Farben. Diese geben dem Bilde einen heiteren oder reichen und eben dadurch gelegentlich auch vornehmen Eindruck, aber immer nur im Zusammenhang und Harmonie mit allen übrigen und also auch mit dem Hintergrunde. — Ein blühendes und frisches Kolorit wird durch milde Farben gehoben, ein einförmiges, bleiches wiederum durch tiefe, auch durch brillante aber zugleich tiefe Farben, Rot, Braun, Nelkenfarbe, Braunviolett u. dgl. m. Weiſs kann je nach dem Stoff allen Koloritten günstig sein, vielleicht nur das harte Weiſs des Kanevas ausgenommen. Besonders günstig wirken sehr oft durchsichtige Stoffe: Krepp, Gaze, Musselin. Überall, namentlich aber bei sehr dunkeln Farben der Kleidung, ist ein wenig Weiſs am Rande, von angesetzter Spitze oder von Leinenzeug darunter herrührend, sehr vorteilhaft.

Daſs nächst dem Charakter des Gesichts, die groſsen Massen der Gewandfarben in Verbindung mit der farbigen oder einfachen Haltung des Hintergrundes dem ganzen Bilde ein bestimmtes Gepräge, einen bestimmten Ausdruck geben können und geben, daſs dasselbe dadurch einen einfachen oder reichen, einen heiteren oder ernsten, einen schlichten oder vornehmen Eindruck machen kann, wird jedermann empfinden. — Bestimmte Regeln lassen sich am allerwenigsten hierfür geben. Die Betrachtung und Prüfung guter Gemälde auf die hier gegebenen Bemerkungen hin und vor allem aufmerksame Beobachtung der Natur, im allgemeinen und im einzelnen auf diese Wirkungen hin, wird das beste Hilfsmittel für den angehenden Künstler sein, die ge-

gebenen Ratschläge zu verstehen, seine Vorstellungen zu regeln und zu ordnen, und sich seiner Empfindungen in dieser Beziehung bewufst zu werden.

Einteilung der Arbeit.

Die Eigenart der Ölmalerei macht es notwendig, dafs mindestens die zusammengehörigen Partieen eines Bildes (ein Kopf, Arm und Hand, ein Gewand u. s. w.) auch zusammen mit der noch genügend nassen Farbe fertig gemalt werden. Die Vollendung einer solchen Partie in allen Beziehungen verlangt für den Anfänger, dafs die Zeit zu dieser Arbeit so lange wie nur irgend möglich ausgedehnt werde. Das Wünschenswerte ist daher z. B., einen Kopf, wenigstens das Gesicht, an einem und demselben Tage anzulegen und fertig zu malen. Das aber ist wenigen Künstlern möglich, einem Anfänger gewifs nicht.

Ist die Jahreszeit kühl und feucht, so kann die Arbeit mit Sicherheit am folgenden Tage ja selbst am dritten fortgesetzt werden. Aber auch hierbei ist Vorsorge notwendig. Gleich nach beendigter Tagesarbeit setzt man das Bild an einen kühlen und dunkeln Ort, wo es keinen Schaden nehmen kann; keinesfalls aber wird es frei aufgehängt, wo es sich um sich selbst bewegen könnte, — der Luftzug macht es nur um so schneller trocknen. Wo es angeht, kann man auch ein Bild, aber nur auf den vier Ecken ruhend über ein Gefäfs voll Wasser legen. Die leichte Ausdünstung des Wassers erhält die Farben frisch, und vor jeder Art Staub ist dann das Bild bewahrt. — Ferner ist zu beachten, dafs alle frisch geriebene Farbe sich länger nafs erhält, als die schon vor längerer Zeit geriebene. Die Verschiedenheit der Farben in Bezug auf das Trocknen ist vorn angegeben. Es ist für diesen Fall sehr vorteilhaft wenigstens die schnell trocknenden Farben an jedem Tage frisch aufzusetzen, auch wenn man die Palette ebenfalls an dem kühlen und dunkeln Ort aufbewahrt. Aufserdem bleibt gelegentlich einem Maler die Farbe auf dem Bilde noch einmal so lange nafs, als dem andern, was wohl seinen Grund in der Art der Behandlung und Farbe hat.

Für den geübteren Maler wird diese Vorsicht ausreichen, dem wenig Geübten wird eine stückweise Übermalung eines Kopfes auch in der kälteren Jahreszeit der sichere Weg sein. Dabei handelt es sich dann um die passenden Stellen, wo eine Tagesarbeit aufzuhören hat.

Man mufs vermeiden dies in der Mitte einer grofsen Partie zu thun, z. B. einer unverkürzten Wange. An dieser Stelle kann man es nur thun, wenn zufällig dort viel schwer trocknende Farbe (Krapplack, Zinnober) gebraucht ist, die unter allen Umständen nafs bleibt. Im allgemeinen ist folgende Einteilung der Arbeit anzuraten:

Erster Tag: Die erste Anlage der Schatten und Dunkelheiten und dann die möglichst vollendete Malerei der Stirn, so dafs an den Schläfen oberhalb des Jochbeins, an den Augenbrauen und bei der Nasenwurzel aufzuhören ist. Besser noch, wenn auch schon an diesem Tage die Partieen oben um das Auge bis zu den Augenwimpern gemalt werden.

Zweiter Tag: Von den Augenwimpern ab das Innere der Augen, dann die Partie im Licht darunter und die ganze Lichtseite des Kopfes, Wange, Nase, Mundpartie, Kinn bis zu dem Ansatz des Halses, wo immer irgend eine durch einen Schatten oder Halbton gebildete natürliche Linie zu sehen ist.

Dritter Tag: Bei dem Unterteil der Wange, um den Mund herum und bei der Kinnpartie sind die Lichter nur im Zusammenhang mit den Halbtönen bis in die Schatten zu malen. Ist demnach am vorigen Tag hierbei an der Vollendung etwas übrig geblieben, so ist das jedenfalls zuerst nachzuholen und dann die Schattenseite vom Auge an abwärts und die Augäpfel fertig zu malen. — Diese, sowie die Haare, die Ohren können ja auch an einem vierten Tag gemalt werden.

Die Art des Arbeitens, die Verbindung mit den anliegenden Partieen ist vorn beschrieben. Hier nur noch dies: Für den Zweck der Verbindung der Farbe von einem Tage zum andern läfst man den Farbenauftrag nach der Grenze hin, wo man aufhört, immer dünner werden, so dafs die Farbe zuletzt nur eben aufgerieben erscheint. Will man dann aufserdem ganz besonders vorsichtig sein, so nimmt man mit einem straffen aber doch weichen Pinsel ganz wenig reines Öl und übergeht damit ganz dünn, kaum merklich, den Rand der Malerei und verreibt auch dies noch sorgfältig mit der Fingerspitze nach aufsen, immer so wenig Öl, wie möglich, damit nicht später die Stelle nachgelbt. Dann wird der letzte Rand der Malerei wenigstens sicher für den folgenden Tag nafs bleiben, da schon die dünner aufgetragene Farbe dies begünstigt. Man kann auch dies ganz wenige Öl gleich mit der Farbe vermischt haben, um die letzten ganz dünn aufzutragenden Ränder der Farbe zu machen.

Wünschenswert bleibt also immer ohne Absätze im Zusammenhang zu arbeiten und bei kühler Jahreszeit und Zuhülfenahme der schwer trocknenden Farben kann man das auch ganz gut. Für einen Anfänger aber ist das Notwendigste: Alles so gut zu machen, als es ihm irgend möglich ist, und deshalb lieber stückweise in der angegebenen Art dies notwendigste Ziel zu erreichen zu suchen, ja im Anfang selbst einen trocken gewordenen Ansatz der Farbe nicht zu scheuen oder einige andere Übelstände, welche sich gelegentlich einstellen werden: so das mögliche Ein-

schlagen trocken gewordener Stellen, was die Farbe stumpf und grau erscheinen läfst und der herzustellenden Gleichartigkeit des Tons sehr im Wege ist. Ebenso ist auch das Arbeiten mit eben derselben Palette ein nicht zu unterschätzender Vorteil hierfür. Aber da niemand in der Kunst weiter kommen kann, aufser wenn er alles so gut macht, wie ihm nur irgend möglich, so mufs dies zunächst erstrebt werden.

Für die Arbeit in warmer Jahreszeit ist mit verdoppelter Aufmerksamkeit zu befolgen, was vorher in dieser Beziehung angeraten ist, namentlich der Rat, jedesmal die Grenzen der Malerei mit etwas reinem Öl in der angegebenen Weise ganz leicht anzuwischen, nicht anzufeuchten. — Man kann also niemals zu wenig Öl dazu nehmen.

Ganz ebenso verfährt man bei allen Gegenständen und Partieen, die man übergehen und mit dem Ganzen verbinden will: bei Haaren, Gewändern, dem Grunde u. dgl. m. Bei sehr reinem Weifs, sehr hellen, zarten und kalten Farben mufs man besonders vorsichtig mit dem Öl in den hellsten Partieen sein, damit keine Flecken entstehen. Mischungen aus Krapplack oder echtem Ultramarin bleiben immer sehr lange nafs und ist dabei diese Vorsicht unnötig.

Zu solchem Anreiben der Grenzen, sowie zum Anreiben der ganzen Stelle oder Partie, die man übermalen will, ist der Kopaivabalsam dem Öl vorzuziehen. Er trocknet sehr langsam und vermindert die Besorgnis vor Flecken, die durch das Anreiben entstehen könnten. Immer aber mufs eine jede derartige Anreibung so dünn wie möglich gemacht werden.

Töne, zu denen Trockenfirnis genommen ist, werden andern Tags fast immer trocken sein. Wo man dies also nicht wünscht, mufs man anfangs auch die schwer trocknenden Farben ohne oder mit so wenig Trockenfirnis gebrauchen, dafs sie im Trockenwerden nur den andern Farben gleich kommen. Solche Töne mit Trockenfirnis mufs man nach den Rändern besonders sanft verlaufen lassen, wenn nicht Frhöhungen und Krusten entstehen sollen. Dafs alle stark mit Trockenfirnis versetzte Farbe nicht einschlägt, ist schon früher bemerkt.

Dafs übrigens, wenn die Übermalung des Kopfes beendet ist, sich sogleich die der übrigen Fleischpartieen anschliefsen mufs, ist schon früher bemerkt. In einem weiblichen Bildnis wird Hals und Busen immer zusammen an einem Tage gemalt werden müssen. Die Einheit der Farbe solcher Partieen ist in keiner andern Weise herzustellen. Dies würde demnach am vierten Arbeitstage zu geschehen haben. Am fünften, wenn ein Arm und eine Hand auf dem Bilde zu malen sind, und dann so weiter. Alles in der Art und Weise, die vorne gelehrt ist, und mit den Vorsichtsmafsregeln, die hier mitgeteilt sind.

All die Sorge wegen des Nafsbleibens der Farbe auf mehrere Tage fällt fort, sowie man sich statt des Kremmnitzer Weifs des Zinkweifs bedient, das selbst eine Reihe von Tagen nafs bleibt und andere damit vermischte Farben nafs erhält. So lange das Nafsbleiben der Farbe ein gröfserer Vorteil für das Gelingen der Arbeit ist, als das Trockenwerden, so lange wird man sich mit Vorteil dieses Zinkweifses bedienen, bei dem neben wünschenswerten Eigenschaften (s. S. 12) nur das sehr schwere Trockenwerden, die etwas schleimige Zähigkeit und eine geringere Leuchtkraft als Nachteile angeführt werden müssen.

So wie nur erst ein angehender Maler sich genügende Kenntnisse erworben hat, seine Leistungen vollkommener, seine Erfahrungen über die Farben reicher geworden sind, so wird er sich eine Art und Weise der Behandlung der Farbe auswählen können, die in diesem oder jenem Stück von dem vorher Angeratenen abweicht. Jemand, der an einem Tage im Stande ist, ein Gesicht gut und genügend zu übermalen, was so viel heifst, als vollenden, der kann ohne Sorge das erneute Aufsetzen der hellsten Lichter und der tiefsten Drucker auf den folgenden Tag versparen. Ebenso das ganze Innere des Auges, Augapfel und Iris, die Ausführung des Mundes; abgesehen von den Partieen, die selbstverständlich einem folgenden Tage vorbehalten bleiben können. In welcher Weise, mit welchen Mitteln auch ein Maler seine Arbeit beginnen und fortführen mag, die zwei Punkte, auf die sich seine volle Aufmerksamkeit zu richten und die er während der Arbeit festzuhalten hat, müssen immer die sein: Zuerst auf die Gesamtwirkung in Farbe, Modellierung, Licht und Schatten, dann auf die Vertiefung und Vollendung in allen diesen Beziehungen bis in das Einzelnste hinein hinzuarbeiten.

Zehnter Abschnitt.

Von den Lasuren und Retuschen.

§ 40. Von den Lasuren.

Im eigentlichen Sinn nennt man Lasur den dünnen, durchsichtigen und gleichförmig aufgetragenen Überzug einer Farbe über ganz trockene Teile eines Gemäldes, welche in Bezug auf Zeichnung, Modellierung und Wirkung im ganzen und in allen Einzelheiten hinreichend fertig gelten können. Es fehlt diesen Partieen nur noch eine Änderung in ihrem Gesamtton, um sie je nach der Empfindung und Absicht des Künstlers vollständig harmonisch mit allen übrigen Teilen des Gemäldes herzustellen.

Man ändert also mit diesen Lasuren den Ton der Farbe in den betreffenden Teilen der Gemälde in der verschiedenartigsten Weise, ohne das die darunter befindliche Malerei oder irgend ein Detail derselben verloren geht; mag man nun damit der Partie nur mehr Kraft geben, sie kälter oder wärmer machen oder den Lokalton brillanter, milder, in einem andern Farbenton herstellen wollen.

Alle diese Veränderungen macht man nur mit durchsichtigen Farben, welche man sehr dünn und durchschnittlich gleichmäfsig aufträgt. Man verfährt gewissermafsen mit der Ölfarbe, wie in der Aquarellmalerei beim Tuschen. Man verändert damit nur den Farbenton, sieht aber alle Ausführung in Zeichnung und Modellierung durch die durchsichtige Farbe durch. Wesentlich ändern kann man an der Ausführung aller Einzelheiten nicht mehr durch die Lasur. Wohl aber kann man durch dieselbe die Modellierung und Haltung sowohl in den Massen, wie in den Details verstärken, indem man den Ton der Dunkelheit entweder durch etwas stärkeren Auftrag der lasierenden Farbe oder durch Zusatz anderer, dunklerer, durchsichtiger Farben tiefer und kräftiger herstellt.

Das Verfahren des Lasierens ist in der Ölmalerei von allem Anfang an stets zur Hervorbringung brillanter, schöner Farben und schöner, harmonisch gestimmter Farbenwirkungen angewendet und benutzt worden. Zuerst von alten Malerschulen, namentlich von den alten Niederländern, vorzugsweise um schöne und tiefe Farben herzustellen, später ganz besonders von den Venetianern, die damit bewundernswürdig harmonisch schöne Farbenwirkungen hervorgebracht haben. Die Schönheit und Tiefe der Farbe, dieser eigentümliche Reiz der Ölmalerei, kommt durch dies Verfahren am vollkommensten zur Erscheinung. Nur mufs dasselbe mit Verständnis und Kenntnis, in nicht zu starker Weise und nicht zu ausgedehnt angewendet werden, weil es sonst leicht den Gegenständen ein unnatürliches, unkörperliches und glasiges Aussehen giebt.

Die durchsichtigen körperlosen Farben sind am geeignetsten für die Lasur. Mithin: 1) Die Lacke Nr. 11 und 12, sowie die übrigen aus Krapp angefertigten Lacke, also auch Laque Robert u. a. m. — 2) Das Ultramarin Nr. 15 und 16, der Kobalt. — 3) Alle von Natur durchsichtigen schwarzen Farben. — 4) Der gebrannte Venetianische Lack, oder der gebrannte Karmin Nr. 13 für die stärksten Drucker, oder überhaupt tiefe Färbungen. — 5) Das Berliner Blau Nr. 17. — 6) Die gebrannte Terra die Siena Nr. 21. — 7) Asphalt Nr. 24 und die Mumie. — 8) Die Kasseler Erde Nr. 25 (aber nur sehr selten, da sie sehr nachdunkelt). — 9) Das gebrannte Preufsisch Braun Nr. 22. — 10) Gebrannte grüne Erde. — 11) Das Indischgelb Nr. 6. — 12) Der krystallisierte Grünspan Nr. 37 (der aber nur in sehr seltenen Fällen zu gebrauchen ist).

Indessen ist alle Ölfarbe bis zu einem gewissen Grade durchsichtig mit Ausnahme einiger ganz deckender, wie Kadmium, Neapelgelb, Zinnober, Englischrot, Caput mortuum, Kernschwarz, Korkschwarz, grüner Zinnober und diesen ähnliche. Deshalb kann man sehr wohl auch mit anderen Farben, wie z. B. einigen Ockern lasieren an allen Stellen, wo das Indischgelb zu brillant und erst durch Zusatz von Rot zu mildern sein würde. Immer aber ist notwendig:

Dafs die lasierende Farbe entschieden dunkler ist als die zu lasierende Partie.

Das Verfahren beim Lasieren ist folgendes. Zuerst reibt man die betreffende Partie mit einem der erprobten (in der ersten Abteilung angeführten) Retuschier- oder Malmittel ganz leicht und fast unmerklich an. Dadurch wird 1) die mehr oder weniger eingeschlagene Malerei für das Auge wieder hergestellt, wie sie wirklich gemalt ist; 2) verbindet sich die nur sehr dünn aufgetragene Farbe der Lasur fester mit der darunter befindlichen. Bei Kobalt, Ultramarin und Indischgelb ist dies eine sehr wesentliche Sache, weil sie, rein und dünn gebraucht, sich leicht vom Bindemittel, dem Öl, lösen und dann nicht mehr ganz fest haften. Aufserdem bedürfen fast alle Lasurfarben eines Zusatzes von Trockenfirnis und wenn die Lasur sehr dünn sein soll, eines geringen Zusatzes von dem zum Anwischen gebrauchten Malmittel. Immer hierbei, wie zum Anwischen, so wenig als möglich. Zu sehr lichten und zugleich reinen und kalten Tönen ist statt des Trockenfirnis und Malmittels, das gebleichte Mohnöl zu nehmen, da jene doch immer etwas gelb, ja sogar bräunlich färben. Damit dieser ganz geringe Zusatz eines dieser Mittel recht gleichmäfsig unter die Farbe verteilt wird, ist es gut, ihn mit dem Spachtel auf der Palette an einer ganz reinen Stelle mit der Farbe zu vermischen. Danach bringt man mit einem weichen, gut zusammenhaltenden Borst- oder Marderpinsel die Farbe in möglichst gleichartiger Dicke und mit gleichartiger Pinselführung auf die Stelle des Bildes, wo sie hinkommen soll. Die Behandlung der Lasur mufs so sein, dafs selbst der Sachverständige dieselbe nur an der Wirkung, der Laie sie gar nicht als einen über die eigentliche Malerei gebrachten Überzug einer besonderen Farbe erkennt.

Alles, was für eine Lasur vorbereitet werden soll, mufs wie schon bemerkt ist, vollkommen fertig in der Modellierung und Haltung sein, aber heller, als es nachher erscheinen soll. Die Lichtmassen sind so breit zu halten, als es die Form erlaubt, und bei sehr hellen und reinen Farben kann man in den hellsten Lichtern bis zum reinen Weifs, je nach dem Farbenton mit etwas mehr oder weniger Gelb gemischt, gehen.

Man lasiert danach ebensowohl mit einer der durchsichtigen

Farben als mit einer Mischung mehrerer und kann mit derselben Farbe auf verschieden gefärbten Unterlagen die mannigfaltigsten Farbenwirkungen hervorbringen, wie umgekehrt auf derselben Unterlage durch die verschiedenen lasierenden Farben. Z. B: Ein in der beschriebenen Weise fertig gemaltes grünes Gewand, das aber etwas zu grün erscheint, wird durch eine ganz leichte Lasur von hellem Lack und zwar je nach der Dicke dieser Lasur eine milde grüne Färbung bekommen. Dieselbe Lasur über ein sehr hell in den Lichtern gemaltes graues Gewand wird dies in einem rosavioletten Ton erscheinen lassen. Über dasselbe graue Gewand eine leichte Lasur des purpurfarbigen Lacks wird es intensiv violett färben. Eine Lasur von Kobalt oder Berliner Blau wird es blau erscheinen lassen, u. s. w. Bei keiner Technik der Ölmalerei ist die Erfahrung und Überlegung notwendiger als bei der Lasur. Hier kann nur auf die aufserordentliche Mannigfaltigkeit des durch sie Erreichbaren aufmerksam gemacht werden, die nicht nur auf die Verstärkung der farbigen Wirkung ins brillante, sondern auch auf die Milderung der Farbe sich erstreckt. So wird z. B. ein zinnoberrotes Gewand durch eine ganz leichte, dem Auge des Beschauers gar nicht bemerkbare Lasur von Elfenbeinschwarz, das Gewand immer noch zinnoberrot aber milder erscheinen lassen.

Auch die allerdünnste Lasur bringt eine Änderung des Tons hervor, selbst wenn man sie mit Seide oder Seidenpapier abwischt (frottiert). Ein Verfahren, was gelegentlich bei Gegenständen mit rauher Oberfläche sehr wirksam sein kann, indem in den kleinen Vertiefungen der Malerei die Farbe der Lasur dann doch stehen bleibt.

Durch die Lasur erhält aber auch ein Gewand einen sehr einheitlichen Farbenton. Damit aber diese sehr wünschenswerte Wirkung nicht zu stark wird und die stoffliche, körperliche Erscheinung des Gegenstandes zu sehr beeinträchtigt, ist notwendig: Entweder, dafs in der Vorbereitung die Töne des Lichts, des Übergangstons, des Schattens genügend verschieden und stark getrennt sind durch kontrastierende wärmere und kältere Töne, — oder man fügt beim Lasieren für die Halbtöne kalte Farben (Kobalt, Ultramarin, Berliner Blau, Blauschwarz) und für die

Schatten wärmere (Beinschwarz, Asphalt, Kasseler Braun, gebrannte Terra di Siena), für die tiefsten Drucker immer die wärmsten Töne hinzu. Mit diesen verschiedenen Tönen kann man auch die Wirkung im ganzen und einzelnen (also z. B. einzelner Falten) verstärken, aber niemals durch eine Lasur die Zeichnung thatsächlich verändern.

Das Gewand ist fast ausschliefslich als Beispiel für die Lasuren genommen worden, weil sich das Wesen der Lasur am besten dabei durch Worte erklären läfst. Alle anderen Partieen und Gegenstände eines Gemäldes sind für die Lasur ebenso geeignet, wenn sie, fertig gezeichnet und modelliert, im Ton geändert, namentlich tiefer, kräftiger oder brillanter in Farbe und Dunkelheit werden sollen. Alle Vertiefungen der Architektur, der Felsen, Bäume, ferner dunkles Haar, schönes, poliertes Hausgerät, Metalle, Waffen, alle Schattenpartieen dunkler und heller Lokalfarben eignen sich lasiert zu werden. Auch wohl die Schatten des Fleisches, sehr selten die reinen, hell beleuchteten Lichtpartieen desselben (beim Portrait hiervon wohl fast gar nichts) eignen sich zum Lasieren in der angeführten Weise. In den Beiwerken und in dunkeln, sowie in hellen Hintergründen wird man lasierend meist am besten die erwünschte und beabsichtigte Stimmung erreichen können. In figurenreichen Bildern kann man selbst ganze Figuren und Partieen oft am einfachsten und leichtesten in Harmonie bringen durch verschiedenartige Lasuren, die über Licht und Schatten gehen, entweder mit denselben oder verschiedenen Farbentönen. So können z. B. Fleischpartieen durch einen ganz dünnen, nicht bemerkbaren Überzug von Kobalt im Lokalton zarter, in der Wirkung milder und abgetönter gestimmt werden. Ganz besonders müssen alle Lasuren sehr dünn aufgetragen werden und man hat sehr darauf zu achten, dafs durch dieselben die Bilder nicht etwa ein glasiges oder speckiges Aussehen bekommen. Ist das doch der Fall, so mufs man auch wieder mit deckenderen Tönen hineinmalen.

Befriedigt der durch die Lasur erlangte Ton nicht, so kann man gleich mit einer andern Farbe lasierend hineinzumalen versuchen, durch die man den gewünschten Ton zu erhalten glaubt. Dazu gehört aber schon viel technische Geschicklichkeit. Hierbei

und auch sonst kann man versuchen mit einem weichen, elastischen Borstpinsel oder einem Vertreiber die Farbe gleichmäfsig zu vertupfen. Man könnte auch versuchen über die ganz trockene erste Lasur eine zweite, dann allerdings mit noch durchsichtigerer Farbe zu legen. Im allgemeinen ist aber davon abzuraten wegen des unkörperlichen, glasigen Aussehens und wegen des Nachdunkelns. Da zu der verhältnismäfsig geringen Masse der Lasurfarben doch immer mehr Öl oder Trockenöl genommen wird, als sonst geschieht, könnte die Lasur mit der Zeit immer mehr nachschwärzen.

Ist eine Lasur mifsglückt, so nimmt man sie am besten fort. Man darf aber die Lasur, die man wieder wegnehmen will, nicht lange Zeit stehen lassen, sonst läfst sie sich ohne Beschädigung des Gemäldes nicht wieder entfernen, weil sie entweder schon zu trocken ist oder die darunter befindlichen Farben sich gewissermafsen erweicht und mit der Lasur verbunden haben. Man mufs sich durchschnittlich nach einer halben oder spätestens ganzen Stunde entschliefsen, besonders wenn man Farben gebraucht, die viel Trockenöl erfordert haben.

Um eine Lasur wegzunehmen, mit welcher man unzufrieden ist, rolle man mit der flachen Hand geriebene Brotkrume darüber; und wenn man befürchtet, dafs die Brotkrume, wenn sie weiter rollt, sich an andere frisch gemalte Stellen anhängen möchte, so giebt man dem Gemälde, um das zu vermeiden, die dazu nötige Neigung, so dafs die Krumen unmittelbar auf die Erde oder auf eine trockne Stelle des Gemäldes fallen. Sieht man, dafs die Brotkrume von der abgehobenen Lasur nicht mehr beschmutzt wird, sondern sauber und rein bleibt, so reinigt man vorsichtig die betreffende Stelle und breitet eine neue Lasur darüber, indem man an dem Ton derselben verbessert, was mangelhaft erschienen war und die Änderung nötig gemacht hatte.

Einfacher nimmt man mit kleinen Ballen weicher Baumwolle (Watte) solche Lasuren ab, indem man immer neue, kleine, zusammengeballte Stücke dabei so lange verwendet, bis dieselben ganz rein bleiben. Zieht man dann mit einem weichen Pinsel etwas Öl über die so gereinigte, vorher lasierte Partie und wiederholt das Verfahren mit der Baumwolle, so mufs zuletzt die Stelle

ganz rein von Farbe und Öl sein. Ratsam ist bei alledem mit der neuen Lasur einige Zeit zu warten, damit ja nicht die Farbe der unteren Malerei erweicht und wieder löslich wird.

Klare Lüfte und Fernen sind, — wenn überhaupt, — nur mit Kobalt und irgend einem kleinen Zusatz einer andern Farbe zu lasieren. Wenn Meister auch an diesen Stellen durch Lasuren mit andern Farben ganz wundervolle Farbenwirkungen erreichen, so ist derartiges Anfängern auf das entschiedenste abzuraten. Diesen möge auch noch gesagt sein: Dafs man niemals durch eine Lasur von helleren und deckenden Farben irgend etwas heller zu machen imstande ist. Ist dies notwendig, so mufs man diese Stelle ziemlich dick übermalen (impastieren) und das Untere vollkommen decken, aber nicht lasieren; will man diese Partieen später doch noch lasieren, so bereite man sie dazu durch eine Übermalung mit verhältnismäfsig um so viel helleren Tönen vor, da die Lasur immer mit dunkleren Tönen gemacht werden mufs.

Bei einer solchen Übermalung einer Partie, die man heller machen will, darf man aber doch nicht die Farbe zu dick auftragen, so dafs sie sich etwa als ein wirklicher Vorsprung auf der Leinwand dem Auge darstellen könnte: nur so dick, als eben nötig sein wird, das Untere zu decken. Ein zu dünner Auftrag deckender Farben würde die betreffende Stelle nur trüb und nebelicht, dann aber auch lichtlos erscheinen lassen.

Das darf man also nie vergessen, dafs, wenn man lasiert, dieses immer mit einem dunkleren Ton geschehen mufs, als die Unterlage. Dem darf man niemals zuwider handeln. Daher ist es gut, die Malerei unter der Lasur überhaupt in einem helleren und leuchtenderen Ton zu halten, als den, welchen der Gegenstand eigentlich haben soll, damit, wenn man mit den Retuschen und Lasuren wieder darüber kommt, man das Ganze und die allgemeine Haltung des Gemäldes nicht zu sehr ins Dunkle zieht.

§ 41. Von den Retuschen.

Retuschieren nennt man das ganz dünne Übergehen einer Partie in einem Gemälde mit mehr oder weniger durchsichtigen Farben, in welche dann aber mit mehr oder weniger deckenden Farben hineingemalt wird, um diese Partie in Farbe, Haltung,

Wirkung und Form in sich zu vollenden und sie mit dem Ganzen harmonisch zu verbinden. Es ist dies Verfahren nur an der rechten Stelle anzuwenden, wenn die Malerei bis zu einem gewissen Grade fertig und vollendet ist, so dafs keine wesentliche Veränderung der Form vorgenommen, sondern sie nur in jeder Beziehung dadurch vollendeter gemacht werden soll. Wie bei jeder Wiedervornahme eines Gemäldes oder einer Partie desselben ist notwendig, dafs die Malerei vollkommen getrocknet ist.

Während die Lasur in einem möglichst gleichartigen Überzug von Farbe besteht, der nur hier und da in den Schatten verstärkt wird, braucht die Retusche nicht mit dieser sorgfältigen Gleichartigkeit aufgetragen zu werden, da doch noch hineingemalt wird. Die Lasur verändert den Ton der Farbe und Haltung im Ganzen und verstärkt nur gelegentlich die Zeichnung, die Form. Retusche aber vervollkommnet auch die Zeichnung und ist daher auch anzuwenden, wo man bei beleuchteten und hellen Gegenständen in allen diesen Beziehungen noch zu ändern hat.

Der Ton, mit welchem die Retusche begonnen wird, mufs durchsichtig und mindestens eben so dunkel sein als die zu übergehende Partie; aber er braucht nicht aus ganz durchsichtigen Farben allein gemischt zu werden, sondern schon hierzu können weniger durchsichtige Farbentöne mit verwendet werden. Wird dahinein dann weiter mit deckenderen oder deckenden Farben hineingemalt, so wird sich das harmonischer und weicher mit dem Übrigen verbinden und nichts geschnittenes und hartes haben. Gewissermafsen ist die Retusche eine Art von ganz dünner Übermalung, die aber für die Farbe den Vorteil der transparenten Töne hat, und die die Vollendung der Form, durch die leichtere Technik mit der dünn aufgetragenen Farbe zu zeichnen, im ganzen und einzelnen vollkommener und besser erreichen lässt.

Wie bei der Lasur ist die Malerei g a n z d ü n n und leicht mit Öl oder einem der guten Retuschierfirnisse anzureiben, damit alle eingeschlagenen Stellen verschwinden und die Malerei so zu sehen ist, wie sie wirklich gemalt worden war. Danach erst läfst sich beurteilen, mit welchen Tönen das Vorhandene zu übergehen sei.

Die Töne solcher Retuschen sind mit grofser Aufmerksamkeit

zu mischen und werden nicht allein von dem Gegenstand, den man malt, sondern auch von dem Ton bestimmt, den man in der vorhandenen Malerei zu verbessern oder zu verändern hat.

Ist man mit dem vorhandenen Ton zufrieden, was sehr oft der Fall sein kann, so läfst man die betreffende Stelle unberührt oder man legt nur eine ganz leichte Retusche von demselben Ton darüber, so dafs der darunter befindliche keine Veränderung dadurch erleidet, und man hat dann doch den Vorteil, die Details, welche man der früheren Malerei hinzufügt, ganz weich und zart malen zu können, ohne den Lokalton, mit dem man zufrieden ist, zu verlieren.

Man läfst also, bald da bald dort, wie es einem gut scheint, die untere Malerei stehen oder durch diese leichte Retusche durchscheinen. Wenn dann der Ton solcher Partieen richtig und gut genug ist, so dafs man ihn beibehalten will, macht man nur die Details genauer und bestimmter, sowohl durch kräftige Drucker, wie auch durch eine zarte Malerei mit halbdurchsichtigen Tönen, und läfst unberührt, womit man zufrieden ist. Diese Art und Weise ist besonders gut anwendbar in Landschaften, in der Architektur, auch bei Gewandungen, wenn nach Auftrag der ersten Retuschen der Ton die gewünschte Färbung hat. Bei sehr hellen und leuchtenden Partieen, wie eine klare Luft, in Lichtpartieen des Fleisches, bei denen schon das leichteste Übergehen mit Ölen und Firnissen eigentlich nicht grade wünschenswert ist, mufs ein Anfänger auch mit der Retusche doppelt vorsichtig sein. Durch den dünnen Überzug eines halbdurchsichtigen Tons, durch das frische und leichte Hineinmalen alles des zur Vollendung notwendigen (was durch den Grad von Ausführung, der schon vorhanden ist und der nicht verloren geht, erleichtert wird), durch dies alles wird einem Gemälde ein ganz besonderer Reiz gegeben werden können, aber dazu gehört allerdings schon viel Erfahrung, geübte Augen und eine geschickte Hand.

Nachdem alle Mühe angewendet ist, um möglichst gutes hervorzubringen, und auch wirklich in vieler Beziehung dies erreicht ist, soll sich die Aufmerksamkeit des Künstlers konzentrieren, einmal auf die Gesamtwirkung in jeder Beziehung, dann auf die lebensvolle Gestaltung der Form in allen Einzelheiten. Die

glücklich angewendete Retusche bietet dazu die besten Mittel. Die leichtere Behandlung der Farbe zieht die Aufmerksamkeit nicht von den wichtigen Punkten ab, die Technik ist dazu angethan die reizvollsten Töne durch den Grad ihrer Durchsichtigkeit hervorzubringen, stets kann die ganze Partie und im Zusammenhang mit allem übrigen im Auge behalten werden, dazu die verhältnismäfsige Freiheit, etwas dicker oder nur dünn zu malen, — dies alles sind vortreffliche Mittel Ausgezeichnetes zu leisten, aber freilich Talent und bereits erlangtes Geschick sind die notwendigen Bedingungen, um damit zu jenem Ziel zu gelangen.

Wenn nun auch nicht alle diese Vorteile dem Anfänger zugänglich sind, so soll er doch darauf aufmerksam gemacht werden, damit er sich jeder Erfahrung, die er nach dieser Seite macht, bewufst werde. Vieles davon wird er sehr bald benutzen können. Er wird leicht den Lokalton ändern und oft durch einen einfachen Überzug durchsichtiger Farbe oder durch wenige Pinselstriche mit derselben einer Partie, einem Gegenstand den Grad von Kraft geben können, der denselben von seiner Umgebung klarer und deutlicher hervorhebt. Sorgfältig erwägen und sorgfältig die Wirkung beachten mufs man immer, am meisten beim Fleisch, wie überhaupt bei der menschlichen Gestalt. Für die Gesamtwirkung, bei der Landschaft und Architektur wird dies Verfahren durch seine Mannigfaltigkeit in der Anwendung dem Anfänger am zugänglichsten sein. Bei Landschaften bringen die Striche des Borstpinsels und die Ungleichheiten, welche sie zurücklassen, angenehme Zufälligkeiten hervor, die das Auge und das Gefühl eines geschickten Künstlers nicht verachtet. Er benutzt im Gegenteil jedes glückliche Ungefähr, das ein leichter Pinsel unter seinen Händen hervorbringt. Allein man mufs schon ordentliche Fortschritte in der Kunst gemacht haben, um mit Verstand von diesen Zufälligkeiten Gebrauch machen zu können. Entschieden aber mufs man sich hüten, sie absichtlich herbeizuführen.

Die Retuschen verlangen weniger Trockenöl zu den schwer trocknenden Farben als die Lasuren, denn da man mit mehr oder weniger undurchsichtigen und ihrer Natur nach trocknenden Farben über die Anlage geht, hat man für das Trocknen der Arbeit nichts zu fürchten. Die Erfahrung aber lehrt, dafs eine Farbe, je mehr

sie dick und undurchsichtig, also zum starken Auftragen geeignet ist, auch desto eher zum Trocknen neigt, und dafs dagegen, je dünner und durchsichtiger eine Farbe ist, sie desto schwerer trocknet, wenn man nicht Trockenöl hinzusetzt.

Bleiben nach allen Bearbeitungen auf einem Gemälde doch noch einzelne Stellen, die unbefriedigt lassen und die man zu ändern wünscht, so diene hierfür folgendes:

Verfahren bei dem Retuschieren vereinzelter Stellen in übrigens bereits fertigen Gemälden, ohne dadurch Flecke zu verursachen.

Wenn ein Bild nach einer oder mehreren Übermalungen, Lasuren und Retuschen eingerechnet, fertig und vollkommen trocken ist, so ist doch oft wünschenswert, diese oder jene Stelle zu ändern und zu verbessern: bald um eine Partie, ein schreiendes Licht mehr abzutönen, eine Stelle kräftiger, eine andere frischer oder wärmer, noch eine andere Stelle weniger hart, einen Ton transparenter zu machen, oder einen Drucker kräftiger herauszuheben durch Licht oder Dunkelheit u. dgl. m. Dies alles, bald um einzelnen Partieen, bald um der Harmonie des Ganzen oder auch der Zeichnung und Modellierung eine gröfsere Vollendung zu geben. Da ist es nun sehr wünschenswert, wenn man nur grade das zu überarbeiten braucht, was man anders zu haben wünscht, nicht die ganze Partie, obgleich es stets für die Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit des Bildes das beste sein würde, die ganze Partie gleichmäfsig zu übergehen. Dies würde aber eine sehr beträchtliche Arbeit sein, bei der zumal ein Anfänger überdies Gefahr läuft das, was gut ist, zu zerstören: auch ist niemand sicher, schon Gelungenes noch einmal mit gleich gutem Erfolg übermalen zu können. In keinem Fall aber dürfte man so ohne weiteres diese Verbesserungen oder Veränderungen einzelner Stellen in einer Partie des Bildes vornehmen und dieselben auf die trockene Farbe malen. Ganz abgesehen davon, dafs der Ton, die Farbe, die Haltung und mithin auch die Modellierung einer eingeschlagenen Partie, und das sind mehr oder weniger alle Übermalungen, durchaus nicht deutlich zu erkennen sind, so werden in gröfseren, zusammenhängenden Partieen einzeln auf-

gesetzte Farben immer Flecke. Sie dunkeln sehr merklich, wesentlich und schon in kürzester Zeit nach. Allenfalls können Einzelheiten trocken bearbeitet werden, die eine geringe Ausdehnung haben und eine freie und charakteristische Pinselführung erfordern, wie z. B. die brillanten Glanzlichter auf Metall, Glas, Stickereien, überhaupt einzelne Drucker, sie mögen dunkel oder hell sein.

Schon bei jeder Retusche, d. h. bei leichtem Übergehen mit dünn aufgetragener Farbe, ist das Anreiben mit Öl oder einem der erprobten Malmittel angeraten. Hier bei dem Retuschieren einzelner ganz kleiner Stellen ist es unbedingt notwendig, um jene stark hervortretenden Flecken, die sonst immer entstehen, zu vermeiden.

Es lassen sich hierzu empfehlen: Das gebleichte Mohnöl, der Kopaivabalsam, der Lukanus-Retuschierfirnis, das Schönfeldsche Malmittel, die Kopallösungen, das aus Mastix bereitete Malmittel. Sie sind alle zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Künstlern zu diesen Zwecken verwendet worden. Wie bereits immer betont ist, darf die Fläche, die damit angerieben wurde, nur eben nicht trocken sein, d. h. es soll so wenig wie möglich davon und dazu verwendet werden. Im übrigen sind von den verschiedenen Künstlern mit jedem dieser Retuschiermittel seiner Zeit gute Erfahrungen in Bezug darauf, dafs dadurch Retuschen nicht als Flecke hervortreten, gemacht.

Das gebleichte Mohnöl kann als das unschuldigste d. h. am wenigsten schädliche betrachtet werden. Das gebleichte Mohnöl verlangt beim Gebrauch insofern einige Vorsicht, als es, schon an und für sich sehr zähe, dünn aufgetragen sehr bald trocknet. Man darf deshalb immer nur die Partie damit anreiben, an der man unmittelbar gleich arbeiten und malen will. — Überhaupt aber soll man nicht vergessen, dafs alle Öle und Harze um ein geringes die Bilder nachgelben machen, und dafs man deshalb immer so wenig wie möglich davon verwenden mufs. Von Anfang an aber bemerkt man, dafs gegen gebleichtes Mohnöl, das ganz klar ist, alle übrigen Mittel gelblicher sind, ja sogar in das bräunliche gehen. Heller werden sie nun niemals, und schon danach

thut man wohl, die Auswahl unter den verschiedenen Malmitteln zu treffen, d. h. je nach dem Farbenton und der Tiefe der betreffenden Partie.

Vermittelst dieser verschiedenen Retuschen und Lasuren kann man ein Gemälde ganz vollenden. Da alle dünnen und durchsichtigen Farben, welche gebraucht werden, schwerer trocknen, so mufs man das Gemälde nachher der Luft und dem Tageslicht, sogar der Sonne, wenn sie nicht zu brennend ist, aussetzen, es aber sorgfältig gegen Staub und andere widrige Zufälle schützen. Auf den mit den Malmitteln angeriebenen Stellen, über die gar keine Farbe gekommen ist, würde der Staub, welcher sich darauf setzt und antrocknet, am meisten sichtbar und störend bleiben.

Rückblick, Übersicht und Zusatz zu den drei letzten Abschnitten.

Die Untermalung soll in erster Linie die Richtigstellung der Zeichnung und Modellierung bewerkstelligen und die Gesamtwirkung der Farbe, Licht und Schattenmassen, gewissermaſsen in dekorativer, im allgemeinen genügender, wirkungsvoller Weise wiedergeben. Durch die Untermalung soll die Form, Farbe, Lichtwirkung im allgemeinen richtig, aber heller, blasser und kälter angegeben werden. Alles mit deckenden Farben gemalt, besser unbestimmt in der Form als etwa zu bestimmt und doch nicht ganz richtig. In den hellsten Lichtern kann annähernd oder auch wirklich bis in das reine Weiſs gegangen werden.

Die Übermalung soll die weitere Vollendung der Malerei in bezug auf die Formen (Zeichnung und Modellierung) die Lichtwirkung und namentlich auch für die Farbe herbeiführen. Ist durch Untermalung oder Antuschung alles bis auf einen gewissen Grad richtig vorbereitet, so soll mit gleichmässigem, nicht zu dickem Farbenauftrag dieser Zweck der Übermalung verfolgt werden. Doch kann auch alle Kraft der durchsichtigen Farben namentlich beim Beginn und Schluſs der Arbeit verwendet werden. Die eigentümliche Schönheit der Ölfarben durch ihr mehr oder weniger deckendes, halbdurchsichtiges, oder durchsichtiges Material kann erst bei solcher Behandlung recht zur Erscheinung kommen.

Die Retusche und die Lasur soll nach allen Seiten hin vollenden, was nicht ganz vollkommen, nicht ganz harmonisch geordnet ist, die Farbe, die Haltung, die Wirkung, die Modellierung im ganzen und im einzelnen — alles so naturgetreu wie möglich. Die Retusche gebraucht mit gröſster Freiheit alle Mittel, deckende, durchsichtige Töne, ganz transparente Farben, durchschnittlich

und vorzugsweise mit dünnem Auftrag der Farbe. Wo es notwendig wird, braucht sie die Farbe auch dicker, gelegentlich geradezu dick aufgetragen. Die Lasur wirkt nur durch dünnen Auftrag transparenter Farben. Sie verändert wesentlich die Farbe, den Ton, die Dunkelheit ganzer Partieen.

Dies ist die regelrechte Aufeinanderfolge und Einteilung der Arbeiten, durch welche ein gutes Ölgemälde hergestellt werden kann, wie es sich von selbst aus der Notwendigkeit der Behandlung des Materials, der Ölfarbe und den Bedingungen geistiger Arbeit ergiebt. Keine der späteren Arbeiten darf auf dem Gemälde vorgenommen werden, ehe die vorangegangene vollständig trocken ist. Der Anfänger zumal wird sich genau an diese Folge halten müssen, wenn er einen guten Erfolg von seiner Arbeit wünscht, nur dafs er beim Mifslingen einer dieser Arbeiten gelegentlich dieselbe noch einmal vornehmen mufs. Überhaupt aber hat der Anfänger alles gleich so gut und vollendet zu machen, als ihm möglich ist, bis er genügende Erfahrungen und Kenntnisse gesammelt hat. Für den Anfang sind für ihn daher Untermalung und à la prima Malerei eigentlich gleichbedeutend. Der vorgeschrittene Künstler, der schon so manche Erfahrung gesammelt hat, wird nach seinem Ermessen und seiner Eigentümlichkeit handeln: eine gelungene à la prima Malerei, eine sehr vollendete Untermalung vielleicht durch eine Retusche fertig machen, oder schon durch die Übermalung allein sein Bild vollenden, dann auch wohl, wenn notwendig noch wieder über eine Lasur gehen. Die Vollendung ist das Ziel. Der Anfänger wird dahin am ehesten auf bereits gebahnten Wegen gelangen, ein Meister seinen eigenen Weg gehen.

Allen aber, die ihren Arbeiten Dauerhaftigkeit wünschen, sei eingeschärft, den Gebrauch aller Öle, Trockenfirnisse, Malmittel auf das knappste Mafs zu beschränken, auch wo sie notwendig sind. Der an und für sich ganz berechtigte Wunsch, recht bald, ohne die lange Zeit des Trocknens abzuwarten, über diese und jene Partie wieder malen zu können, hat die Benutzung der Trocken- und Malmittel sehr weit ausgedehnt. Das ist gefährlich, zumal bei dick aufgetragener Farbe, deren Oberfläche schnell trocknet und dann die darunter befindliche Farbe überaus lange

Zeit vollständig nafs erhält. Aufser der Schädigung durch Nachdunkeln reifsen und springen dergleichen Bilder.

Der Farbenauftrag mufs verschiedenartig sein, gelegentlich dick (pastos), gelegentlich dünn. Das Mafs der Dicke richtet sich wesentlich nach der Gröfse des Gegenstandes und des Bildes. Bei einem Kopf in halber Lebensgröfse wird schon sehr dick erscheinen, was bei einem lebensgrofsen Kopf noch als ein sehr mäfsiger Farbenauftrag zu gelten hat. Schon die, bei den verschiedenen Gröfsen der Bilder gebrauchten gröfseren und kleineren Pinsel bringen das mit sich. — Alles, was hell und leuchtend sein soll, verlangt einen starken Auftrag der Farbe. Jede lichte Farbe wirkt ja nur hell-leuchtend, wenn sie zugleich dick aufgetragen ist. Dieselbe Farbe dünn oder dick aufgetragen macht eine andere Wirkung. — Die dunkeln Farben können, die Schatten sollen dünn gegen den pastosen Auftrag der Lichter und ohne besondere Unebenheiten glatt, wenigstens gleichmäfsig gemalt werden, — gleichmäfsig, weil das Licht sich an den kleinen Unebenheiten brechen und die ruhige Wirkung der Dunkelheit der Schatten verhindern würde. Der Grad der doch immer noch vorhandenen Helligkeit in den Schatten und die Gröfse des Bildes geben auch hierfür das Mafs an. Je kleiner das Bild, um so sorgfältiger mufs die Behandlung des Bildes, um so weniger in die Augen fallend die Verschiedenheit des Farbenauftrags sein.

Eine grofse Erhöhung der Farbe giebt einem starken Licht etwas sehr wirkungsvolles und pikantes. Daher müssen die starken und pikanten Glanzlichter der Metalle, des polierten Holzes, der Gläser, das schäumende Wasser sehr stark und dick aufgetragen werden. Die kleinen Schatten, welche hinter der scharf und stark aufgesetzten Farbe entstehen, erhöhen die Wirkung. Deshalb wird ein starker und ungleichartiger Auftrag der Farbe bei hervortretenden und rauhen Gegenständen im Vordergrunde, bei Felsen, Steinen, Baumstämmen, Terrains, Pflanzen etc. die Lebendigkeit der Erscheinung erhöhen und den Gegensatz gegen die Ruhe der Schatten verstärken.

Bei den menschlichen Formen ist das Impastieren der grofsen Lichtmassen, im Gesicht, der Brust, den Schultern etc. von grofser Wichtigkeit, um diese Partieen recht leuchtend zu machen. Das

scharfe Aufsetzen einzelner, höchster Lichter mufs immer mit Mafs geschehen, niemals darf es dabei zu jenen kleinen Schatten kommen, die nur sehr störend und falsch wirken würden. Die hellen Lichter in Gewändern und namentlich bei dickeren oder gröberen Stoffen sind ebenfalls ordentlich dick zu malen.

Die meisten grofsen Koloristen haben sehr stark impastiert, manche, wie z. B. Rembrandt wenigstens später Farbe auf Farbe gehäuft. Dies aber würde kein Beweis seiner aufserordentlichen Meisterschaft sein, sondern es ist die bewunderungswürdige Wirkung, die er dadurch erreicht hat. Diese zu erlangen, hat er nicht geruht, sondern in immer neuen Versuchen gestrebt, vollkommen zu geben, was ihm vorschwebte. Der Anfänger aber mufs Mafs halten.

Die Behandlung der Farbe und die Pinselführung sind aufs engste miteinander verbunden. Schon dem Anfänger ist angeraten, die Farbe nicht zu quälen, d. h. nicht mit zu viel neuen Versuchen immer wieder in die Farbe hineinzumalen, am wenigsten, wenn sie bereits anfängt, zähe zu werden. Der Ton wird schmutzig, die Farben dunkeln nach. — Die Pinselführung aber ist der unmittelbare und momentane Ausflufs der Empfindung und Persönlichkeit des Malers, sofern derselbe zur Meisterschaft gelangt ist, d. h. sofern er wirklich zu machen im stande ist, was er will. Wie beim Spielen eines Instruments ist auch beim Malen eine leichte, gewissermafsen schwebende Hand notwendig, die Gelenke müssen elastisch beweglich, nicht steif angespannt sein.

Dies ist ganz besonders da notwendig, wenigstens sehr wünschenswert, wo eine gewisse fliefsende oder bewegliche Form (Haare, Wasser) oder der bewegliche Glanz des Lichtes uns vor Augen gebracht werden soll. Ein einziger dreister, kräftiger, breiter oder feiner Zug des Pinsels vermag da die Form und Natur des darzustellenden Gegenstandes lebendig zu charakterisieren. Und wenn er kühn, mit kundiger Hand im rechten Ton an die richtige Stelle gesetzt ist, so hat er etwas ungemein geistreiches, elegant reizvolles, wie alles, was im Fluge das richtige trifft. Wogegen ein Pinselstrich, der wiederholt und geleckt ist, aufhört, ein einziger Pinselstrich zu sein; er hat dann verloren,

was den Reiz und Wert eines einzigen geistreichen, kühnen und kundigen Pinselstriches ausmacht.

Wenn man mit schwebender Hand eine Verzierung oder Initiale entwirft, so hat die Arbeit bei allen ihren Unvollkommenheiten mehr Eleganz, als diejenige, welche man ängstlich und bedächtig mit aller Aufmerksamkeit und möglichster Symmetrie gezeichnet hat. So verhält es sich auch mit einem dreisten Pinselstrich. Ob mit dem Pinsel, mit dem Stift oder mit der Feder gemacht, er hat immer etwas unerklärlich anziehendes und geistreiches, so dafs das Talent und die Absicht des Künstlers um so mehr herausleuchten, je weniger Zaudern und Zaghaftigkeit darin sichtbar ist.

Daher haben Skizzen eines talentvollen Künstlers, obgleich sie in bezug auf Richtigkeit und Durchführung weit hinter vollendet ausgeführten Bildern zurückstehen, für den Kenner einen so grofsen Reiz und Wert, vor solchen Bildern, wenn in diesen die Mühe der Arbeit die Wärme der Empfindung beeinträchtigt hat. Jene versetzen uns mitten in die Empfindung des schaffenden Künstlers, wir werden dadurch angezogen und erwärmt.

Jeder Künstler aber, welcher eine Skizze oder einen Entwurf geistreich zu machen im stande ist, wird notwendig eine geistreiche Pinselführung und Behandlung der Farbe auch in seinen ausgeführtesten Werken haben, wenn er erlangt hat, Herr der Behandlung seiner Farben zu sein.

Daher ist es auch, besonders geübten Augen möglich, an der Art und Weise der Farbenbehandlung und der Pinselführung zu erkennen, ob ein Gemälde von diesem oder jenem Meister ist, und sie werden fast niemals eine Kopie, so gut sie auch gemacht ist, für ein Original halten. Die Pinselführung eines grofsen Meisters hat einen so unterscheidenden Charakter, dafs es tausendmal schwerer ist, sie vollkommen nachzuahmen, als eine Namensignatur oder irgend welche Schrift.

Ein Kopist kann die Umrisse von dem Original kalkieren, er kann sogar die Wirkung, die Farbe und den Ausdruck des Kopfs, wenn er Talent hat, gut nachahmen; allein bei der Pinselführung, welche die Signatur des Originals ist, wird immer nur die Hand des Meisters das Richtige treffen. Ja dieser selbst, wenn er sich

kopiert, hat nicht mehr dieselbe Freiheit des Pinselstrichs in seiner Kopie, wenn er sich auferlegt hat zu kopieren, weil er nicht mehr unmittelbar und ausschliefslich seiner Empfindung folgt.

Natürlicher Weise aber thun es nicht die Pinselstriche, die dem talentvollen und fertigen Künstler von selbst in die Hand kommen und die sich nicht lehren und nicht erlernen lassen. Durch ernsthafte und ehrliche Arbeit nach allen Seiten hin mufs ein Talent ausgebildet und reif geworden sein, ehe es fähig ist, für seine Eigentümlichkeit auch durch die Pinselführung und Behandlung der Farbe einen Ausdruck zu finden, ganz abgesehen davon, dafs dieses sich von selbst macht und immer machen wird. Der Anfänger kann nur mit stets gleicher Sorgfalt, Ordnung und eifrigem Bemühen arbeiten, um zu lernen, die Natur so treu und so schön wie möglich nachzuahmen. Das allein kann und wird ihn zum Ziel führen. Jenes ist und bleibt die Frucht des Könnens, das unterscheidende Merkmal eines vollendeten Malers, es wird niemals Eigentum des Anfängers oder eines gewöhnlichen Talents werden. Es mufste dem Anfänger aber auch gezeigt werden, dafs es in der Kunst der Ölmalerei Dinge giebt, die sich nicht unmittelbar erstreben lassen, die aber doch eine Frucht des Strebens und des Talents sind.

Der angehende Künstler und der Dilettant dürfen aber nicht denken, dafs es eine und dieselbe Art der Pinselführung und Farbenbehandlung sei, die sich bei jedem vortrefflichen Werk vorfinde. Im Gegenteil, so viel Meister, so viel verschiedene Arten. Wenn man Rafaels Portraits an das eine Ende und vielleicht Franz Hals an das andere stellt (dort Pinselführung und Behandlung als solche nur dem geübten Auge erkennbar, hier die pikanteste, scharf accentuierte Lebendigkeit der Darstellung), so giebt es zwischen zwei solchen Endpunkten eine unendlich grofse Reihe der verschiedenartigsten Erscheinungen dieser Technik, und zwar bei ganz vortrefflichen Meisterwerken.

Hier mag auch noch bemerkt werden: Ein kleines Staffeleigemälde, das nahebei gesehen wird, darf nicht ebenso behandelt sein, wie ein grofses Gemälde. Die Art und die gröfsere oder geringere Delikatesse der Behandlung mufs, je nach der Gröfse des Gegenstandes, der Entfernung angemessen sein, aus welcher das

Gemälde betrachtet werden wird. Wie unverständig würde es sein, ein Gemälde von 50 cm Gröfse ebenso zu behandeln, wie ein anderes von mehreren Metern. Das erste mufs zart, das zweite breit behandelt werden, sonst würde jenes eine rauhe und sehr unangenehme Wirkung für das Auge, das demselben sehr nahe kommen wird, haben, und dieses würde seine Kraft und Wirkung verlieren, weil es nur aus einer gehörigen Entfernung beurteilt werden kann. Die Entfernung, aus welcher der Zuschauer ein Gemälde gut sehen und beurteilen kann, mufs eigentlich zweimal so grofs sein, als die Diagonale des Bildes. Nach dieser Regel können die Maler den Grad der Ausführung oder Vollendung der Behandlung in ihren Gemälden bestimmen, um die Wirkung zu erreichen, die sie wünschen. Auch soll der Maler beachten, wie hoch sein Gemälde aufgestellt werden wird, und seinen Augenpunkt passend und der Art wählen, dafs alle Gegenstände so erscheinen, wie sie sein sollen, so dafs die Perspektive darin angenehm und natürlich erscheint.

Die Technik der alten Meister.

Zur Vervollständigung der in den letzten vier Abschnitten gegebenen Vorschriften und zur Vergleichung mit denselben soll nun noch zuletzt hier die Technik der alten Meister der Renaissance, des Cinquecento, dargelegt und besprochen werden. Denn die bewunderungswürdige Entfaltung und Dauerhaftigkeit der Gemälde aus jener Zeit verdanken dieselben wohl allein dieser Technik, welche sich natürlicherweise dabei fast ausschliefslich nur bewährter Farben bedient hat. — Bei den Restaurationen der Gemälde aus jener Zeit und bei besonders hierzu angestellten Untersuchungen derselben hat sich eine durchaus gleiche Behandlung in verschiedenen Farbenlagen, die in allen Gemälden fast gleichartig aufeinander folgen, herausgestellt. Diese Technik wurde überall vom Meister dem Schüler, beziehentlich Lehrling, angelernt, als der einzig richtige Weg auf dem man dazu gelangen könnte, wirklich gute Kunstwerke herzustellen. Diese Tradition ist erst unterbrochen worden, als in den folgenden Jahrhunderten

das Virtuosentum die Herrschaft erlangte und nicht mehr das vollendete Kunstwerk, sondern die geistreiche Mache als das Erstrebenswerteste betrachtet wurde. Da ist die Überlieferung jener Technik ganz verloren gegangen und erst in unserem Jahrhundert, so wie oben angedeutet, aufgefunden worden.

Bei jenen Untersuchungen ist überall fast gleichmäfsig folgende Behandlung der Farben gefunden worden:

auf dem Malgrund ist mit feinen Konturen die ganze Komposition, oder was immer dargestellt wurde, aufgezeichnet. Diese Aufzeichnung ist dann durch einen Sepia ähnlichen braunen Ton (wie etwa Umbra und gebrannte Umbra) in ganz dünner Untertuschung, als eine zwar nicht ausgeführte, aber doch vollständig deutliche Zeichnung zur Anschauung gebracht. Ob die Verdünnung durch ätherisches oder fettes Öl hervorgebracht worden ist kann man um so weniger erkennen, als damals die Gemälde überwiegend auf Brettern, die mit Kreide grundiert waren und deshalb viel Öl verschlucken konnten, gemacht sind. Jedoch wurde nicht ausschliefslich auf Brettern gemalt, sondern auch auf Leinwand, wofür ein berühmtes Beispiel Raphaels Sixtinische Madonna in Dresden ist. Immer ist die Antuschung leicht und licht, und obwohl die Zeichnung, Haltung und die Beleuchtung im allgemeinen charakteristisch und richtig dargestellt sind, so ist die Dunkelheit doch niemals, auch nicht einmal an den tiefsten Stellen zur vollen Kraft der Umbra gesteigert. Der weifse Malgrund bildete dagegen das Licht.

Auf diese Antuschung folgt dann jedesmal eine stark impastierte Lage, mit welcher die ganze Komposition gewissermafsen grau in grau ausgeführt ist. Die hellsten Lichter sind bis in das rein Weifs gehöht, die Schatten und beabsichtigte dunkle Lokalfarben der Gewänder nur mit mäfsig dunklen Tönen gemalt, und die Gewänder nur in grofsen Massen und in den Hauptzügen der Falten ausgeführt. Gelegentlich diese auch wohl in einem milden farbigen Ton, der vorteilhaft für die farbige Ausführung der Übermalung sein konnte.

Hierauf folgte die eigentliche farbige Malerei mit nicht dickem, wenn auch nicht vorzugsweis dünnem Auftrag der Farben. Die Zeichnung der vorkommenden Gegenstände, Form und Ausdruck

der Gesichter, die gesamte Lichtwirkung und Haltung des Bildes waren bereits so sorgfältig durchgearbeitet und angegeben, dafs fernerhin nur die letzte Vollendung und der Reiz der Farbe fehlten. Dies alles liefs sich gerade am vollkommensten mit dem nicht dicken Auftrag der Farbe herstellen, da wesentliche Veränderungen der Zeichnung und Haltung nicht mehr zu machen waren. Die Ölfarbe aber, halb durchscheinend auf der soviel helleren Unterlage, den ihr eigentümlichen Reiz am vollständigsten entfalten konnte. Ausserdem konnte schon jetzt ausschliefslich mit lasierenden Farben gemalt werden. Für die Farben der Gewänder, die erst durch eine Lasur ihren vollen Wert erhalten konnten, wurde hierbei Zeichnung und Haltung derselben so vollendet fertig wie möglich hergestellt, worauf dann späterhin durch einen gleichmäfsigen lasierenden Überzug erst die Farbenwirkung, wie sie sein sollte, hervorgebracht wurde.

Was dann noch fehlte an Durchführung der Form, Vollendung der Farben und Lichtwirkung ist später sicherlich durch eine abermalige Übermalung mit noch dünnerem Auftrag der Farbe hergestellt worden. Wenn dies, was namentlich bei der Gewandung meistenteils geschehen ist, nicht durch eine wirkliche Lasur bewerkstelligt werden konnte.

Durch diese Art und Weise, indem dem Künstler Gelegenheit geboten war, die volle Kraft seiner Aufmerksamkeit nach und nach zunächst der Zeichnung und Formengebung und dann der Farbe vorzugsweise zuzuwenden, ist jene Vollendung der Kunstwerke ermöglicht und erleichtert worden. Dabei wurde es jedenfalls leichter den Gesamteindruck des Ganzen stets im Auge zu behalten, da man denselben, immer schon zum Teil wenigstens, wirklich vor Augen hatte.

Dass bei dieser Technik die eigentümliche Schönheit der Ölfarbe, welche undurchsichtig, halb und ganz durchsichtig wirkend gebraucht werden kann, vollständig zur Geltung kommt, ist leicht einzusehen; andrerseits ist aber darauf aufmerksam zu machen, dafs diese Technik das Festhalten der ersten Darstellung verlangt, dafs also eine Veränderung der Darstellung die Vorzüge dieser Technik aufheben würde.

Elfter Abschnitt.

Von der Kleidung und Gewandung.

§ 42. Allgemeines.

Bei einem Portrait richtet sich die Kleidung wesentlich wohl immer nach der herrschenden Mode. Der Geschmack des Künstlers wird sich dennoch geltend machen können, wenn auch der Schnitt und selbst die Farbe ziemlich festgestellt erscheinen.

Hierüber ist zunächst auf das zu verweisen, was im zehnten Abschnitt S. 216 gesagt ist. Vor dem übermäfsig Phantastischen, was sehr leicht geschmacklos wird, ist beim Portrait zu warnen. Soll aber das Kostüm einer bestimmten Zeit angegeben werden, so hat sich der Künstler darüber aus einem der vielen Kostümwerke auf das genaueste zu unterrichten. Aus den gewählten Stoffen ist das Kostüm dann nach diesen Angaben für die betreffende Person zu fertigen, damit es der Maler nach der Natur malen kann.

Was die Wahl der Farbe betrifft, so läfst sich darüber nur allgemeines und wenig mehr sagen, als was bereits S. 216 u. f. hierüber bemerkt ist. Man braucht nicht gerade Maler zu sein, um beurteilen zu können, ob diese oder jene Farbe besser zum Kolorit und der Eigentümlichkeit der Person, die gemalt werden soll, pafst. Dafs helle, brillante und zugleich kalte Farben bestenfalls nur Personen mit sehr klarem und frischem Teint gut stehen, einem gelblichen und noch dazu bleichen Kolorit schlecht kleiden würden, dafs alle sehr tiefen, dem Schwarz sich nähernden Farben und dieses selbst fast keinem Kolorit ungünstig sind, ist schon früher gesagt. Fast dasselbe gilt vom Weifs, nur nicht bei einem bleichen und zugleich gelblichen Kolorit.

Die buntscheckigen und blumigen Stoffe von Seide, Wolle

oder gar bedruckter Kattun sind niemals günstig für die Malerei. Es ist schwer, alle die zahlreichen Einzelheiten, welche sie enthalten, ohne Nachteil für die allgemeine Wirkung, mithin also auch für den Kopf, nachzuahmen. Ebenso ist dabei auch schwer, die Falten gehörig und doch naturgetreu zu modellieren. Mufs dergleichen gemacht werden, so sind alle diese Blätter, Blumen und Bordüren mit ihrem bunten Farbengewirr in einer leichten und weichen, nicht zu bestimmten Weise zu malen. So getreu als man kann und will, aber ohne zu sehr die Einzelheiten zu betonen, sonst erscheint es wie bemaltes weifses Blech, während doch in der Natur der samtartige Flaum der wollenen Stoffe, Farben und Muster sanft verbindet und ineinander führt. Meistenteils wird es dabei vorteilhaft sein, das betreffende Kleidungsstück in der Grundfarbe ziemlich fertig zu modellieren und auf einer solchen trocken gewordenen Untermalung, nachdem sie wie bei allen Retuschen angewischt ist, die Muster leicht darauf zu malen. Beim wirklichen Vollenden später ist dann nachzuholen, was an Bestimmtheit der Zeichnung oder Weichheit der Muster vorher noch nicht erreicht war.

Mag es nun eine moderne Kleidung mit oder ohne Überwurf, Shawl oder dergl., ein Kostüm oder eine Gewandung sein, immer kommt es darauf an, dafs man die Form und Bewegung der menschlichen Gestalt, welche durch jene verhüllt wird, doch herausempfinden und verfolgen kann. Man mufs die Lage und selbst die Form der einzelnen Teile des Körpers bis zu einem gewissen Grade durch und unter den Falten verstehen und erkennen können. Oft zeigt uns das die Natur ohne alles Zuthun, oft aber nicht genügend, oft gar nicht. Da mufs dann der Künstler der Erscheinung in der Natur zu Hülfe kommen. Denn wenn er ohne Wahl und Verständnis dessen, was für ein Kunstwerk notwendig ist, jede beliebige Erscheinung in der Natur nachmachen wollte, so würde er sehr häufig Geschmackloses, dem Eindruck seines Bildes sehr Nachteiliges nachahmen. Denn solche ungünstige und nachteilige Falten und Gewandungen können den Zusammenhang und Fortgang der Glieder ganz undeutlich machen, nur wie ein verworrener Haufen Stoffs, der darüber geworfen ist, erscheinen, und mit den Tiefen ihrer Falten geradezu in die

Glieder hineinschneiden. Da also mufs der Künstler an der Natur durch Versuche einer veränderten Anordnung der Falten die ungünstige Erscheinung derselben in eine für die Darstellung günstige umwandeln. Damit nun der angehende Künstler verstehen lerne, worauf er bei solchen Versuchen seine Aufmerksamkeit zu richten hat, sollen ihm die nachfolgenden Bemerkungen in ihrer Gesamtheit eine Anleitung zu einer verständigen Anordnung der Falten geben.

Bei mehr oder weniger eng anliegender Kleidung macht sich eine solche Anordnung von selbst. Auf den gröfseren Flächen und Rundungen der Glieder liegt da der Stoff glatt und flach auf. In den Biegungen verläfst der Stoff die Form und es bilden sich dadurch Falten, die durch die Linien ihrer Dunkelheiten und Tiefen die Trennung der Glieder bezeichnen und die Art der Bewegung, durch welche die Glieder in diese Lage gekommen sind, charakterisieren. Aufserdem sieht man bei eng anliegender Kleidung oder engeren Teilen derselben Form, Zusammenhang und Fortgang der verschiedenen Teile des Körpers.

Etwas, der Deutlichkeit in diesen Beziehungen Ähnliches, mufs nun auch bei weiten und faltigen Kleidungsstücken oder Gewändern erlangt werden. Diese verhüllen die Form überhaupt, an manchen Stellen vollständig, an andern weniger, einige Stellen aber giebt es, welche die Höhe und Rundung des betreffenden Körperteils deutlich zeigen. Wie faltig das Gewand, wie weit das Tuch, der Shawl sein mag, einige Stützpunkte, wo das Zeug aufliegt, müssen vorhanden sein und diese sind immer die Höhen der Formen, welche das Gewand bedeckt. An diesen und von diesen aufliegenden Punkten an beginnen sich die Falten zu bilden. Je mehr durch die Menge des Stoffs sich diese von der Form des Körpers entfernen, — werden sie immer tiefer. Aber nicht nur auf solchen Höhenpunkten der Form, Schultern, Brust, Hüften, liegt der Stoff auf, sondern auch auf den Flächen und Rundungen horizontal liegender Glieder, z. B. des Unterarms, wenn der Arm gebogen, der Oberschenkel, der Kniee bei sitzenden Gestalten. Über diese dürfen dann auch solche tiefe Falten nicht quer durchgehen. Ein darübergehender Faltenzug wird da immer nur flach und aufliegend erscheinen dürfen. Solche vor andern Körperteilen vorspringende Partieen wird es aber immer geben bei jeder

Stellung, welche das Modell annimmt; da auf diesen der Stoff aufliegt, wird man auch immer mehr oder weniger ihre Form daselbst erkennen müssen.

Gröfsere parallellaufende Falten, die sich sehr ähnlich sind, mufs man vermeiden, zumal, wenn sie nahe bei einander liegen. Es ist eine Mannigfaltigkeit der Erscheinung zu erstreben. Eine Falte ist breiter als die andere oder breiter auslaufend zu machen, oder hervortretender oder über andere fortgehend anzuordnen, so dafs Weite, Form, Lage, Richtung, die Winkel, in denen sie zueinander stehen, dem Auge eine angenehme Mannigfaltigkeit darbieten. Alles dies kann und mufs geschehen, ohne dafs dem Stoffe Unnatürliches oder auch nur bemerkbar Absichtliches zugemutet werden darf. Dies ist besonders bei den heruntergehenden Falten der Bekleidung aufrecht stehender Personen zu beachten. Bei starken Stoffen, die kernig und fest sind, dickem Tuch, Sammet und starken seidenen Stoffen mufs man nicht zu viele Falten anbringen, sondern grofse und schöne Hauptfalten, die breite Massen geben, was ohne Nachteil für die darunter befindlichen, doch nicht sichtbaren Formen ist. Wenn man einen weichen und dünnen Stoff zu ordnen hat, so giebt es natürlich eine gröfsere Anzahl dünner, schmaler und kleiner Falten. Da müssen dann einige derselben zusammengenommen gröfsere Partieen bilden, die von kleineren bestimmt geschieden sind, um Mannigfaltigkeit und doch Deutlichkeit in die Licht- und Schattenmassen zu bringen.

Diese schmalen und kleinen Falten sind überall da am häufigsten, wo das Zeug geprefst und zusammengedrückt ist, wie an dem Gürtel, den Ärmeln etc. Im Gegensatz zu diesen kleinen Falten mufs das Auge dann auf grofsen, glatten oder wenigstens breiten und fast einfachen Partieen ausruhen können.

Rat und Belehrung über schöne Anordnung der Gewänder wird man sich am besten durch das Studium der Werke der grofsen Meister der Renaissance und der bedeutendsten Meister der jüngst vergangenen Zeit und Gegenwart verschaffen können. Kupferstiche und Photographieen sind jetzt überall hierfür leicht zu erreichende Hülfsmittel.

Vor allen Dingen mufs man die Falten in der Natur an dem Modell selbst gut ordnen, in den soeben besprochenen

Beziehungen. Man kann sich nicht damit entschuldigen, dafs man es so gesehen habe, denn man soll eben das Bessere wählen. Die Natur bewegt sich, sie stellt sich uns innerhalb weniger Augenblicke in verschiedensten Erscheinungen und Formen dar, sodafs uns kein Anblick derselben lange aufgenötigt wird. Das Gemälde dagegen bleibt immer dasselbe, mithin mufs die künstlerische Empfindung bei allen dargestellten Gegenständen die Richtschnur abgeben.

Aus eben dem Grunde mufs man auch manche Verkürzungen vermeiden, die schlecht aussehen, auch wenn sie schön gezeichnet und gemalt sind. Man kann sie richtig nachgeahmt haben, aber in der Natur löst sich die unangenehme Erscheinung leicht und bald auf, nur eine kleine Bewegung nach rechts oder links verändert den Anblick, während man bei einer Malerei genötigt ist, eine unangenehme Erscheinung beständig und immer so und nicht anders als sie dargestellt ist, zu betrachten.

Man soll sich daher von alle dem fern halten, was undeutlich oder unangenehm erscheinen könnte. Zunächst bei der Anordnung der Natur, dann aber auch noch unbedeutende Details, z. B. einen Wirrwar von Falten ohne Motiv und Charakter, weglassen, der die Gesamtwirkung des Gewandes zu stören imstande ist. Besonders ist dies notwendig wenn man nicht in natürlicher Gröfse, sondern viel kleiner malt. Da mufs man sich nur an die Hauptmassen halten, aber allerdings mufs mit Geschmack verfahren werden, damit nicht der Hang zur Einfachheit in Armseligkeit ausarte, und immer mufs man die Art und die Eigenschaft eines jeden Stoffes und der Kostümierung wieder erkennen.

Nun kommt es aber sehr wesentlich darauf an, dafs der Maler nicht nur den Anblick einer solchen guten Anordnung einmal habe, sondern dafs er denselben festhalten und für sein Werk nutzbar machen und verwenden kann. Sobald der Maler eine günstige und gute Anordnung in der Natur vor sich hat, sei sie von selbst durch Zufall oder durch seine Bemühungen hervorgebracht, so mufs er eilig bei der Hand sein, sie für sich festzuhalten, indem er sich dieselbe so vollkommen, wie ihm nur möglich ist, wenigstens aber in ihren Hauptzügen und in ihrer Hauptwirkung, als Studie oder Skizze aufzeichnet.

Eine solche nach der Natur gemachte Studie oder Skizze mufs ihm dann später bei der Ausführung auf dem Bilde neben anderen Hülfsmitteln stets als Wegweiser und als Grundlage dienen, wonach er sich zu richten hat. Die Richtigkeit und Ähnlichkeit der Gestalt und der Bewegung ist durch nichts anderes zu erlangen, wenn nicht der Maler sein Bild unmittelbar nach der Natur malen kann. Dies ist aber sehr oft, ja meistens nicht möglich, zumal auf einem Bilde von gröfserem Umfange. Bei einem einfachen Brustbilde, in dem der darauf sichtbare Teil des Körpers und also auch der Kleidung, nur einen kleinen Raum einnimmt, wird auch der Anfänger diese, wenn sie einfach genug ist, gleich unmittelbar nach der Natur malen können. Bei gröfseren Gemälden, wenn die Arbeit nicht in einer Sitzung oder einem Tage zu vollenden möglich ist, wird der Maler zunächst nach der Natur und seiner Studie die Gestalt und Kleidung auf der Leinwand aufzeichnen, später immer nach der Natur unter Zugrundelegung seiner Studien alles ausführen.

Die Gewandung mit ihren Falten ist ein sehr wichtiger und wesentlicher Teil künstlerischer Darstellung. Auffälligerweise zeigt sich in Zeiten des Verfalls der Kunst dieser am ersten und deutlichsten gerade in der Gewandung und dem Faltenwesen, während die Köpfe noch lange Zeit hindurch denen der guten und besten Zeiten gleichkommen. Angehende Künstler werden daher gut thun, im Anfang und bevor sie zur Ausführung von Gemälden kommen, einige sorgfältig durchgeführte Gewandstudien zu machen, wobei sie auf das genaueste die Art und Weise, wie sich der Stoff bricht und Falten bildet, die Form und die Art des Verlaufs derselben und wie sie die darunter liegende Form zwar verhüllen, aber doch erkennen lassen, nachbilden. Solche allgemeine Studien werden hierfür zuerst und am passendsten nach einem nicht zu dicken Wollstoff, etwa Flanell, gemacht. Dieser Stoff macht weiche nicht zu scharfe und kleine, aber doch bestimmte Falten. Hat ein Künstler gelernt, die Art und Form der Falten eines Stoffes richtig zu sehen und nachzubilden, indem er deutlich ihre Formenbildung versteht, d. h. nachempfindet, so wird es ihm leicht werden, die Eigentümlichkeit anderer Stoffe zu sehen und sie charakteristisch nachzuahmen.

Die Wiedergabe des charakteristischen Aussehens verschiedener Stoffe hängt vorzugsweise nur von der getreuen Nachbildung der Form ihrer Falten, sowie von der ihres rauheren, sammetartigen oder glatten Aussehens ab. Niemandem kann es einfallen, die Verschiedenartigkeit der Gewebe selbst nachahmen zu wollen, das ist unmöglich. Wenn man also verschiedene Stoffe, z. B. Tuch, Sammet, Atlas, Taffet, Kattun u. dgl. hat, und alle diese Stoffe mit einer und derselben Farbe gleich gefärbt sind, so wird ein Maler mit nur einiger Geschicklichkeit den Beschauer über die Art des nachgeahmten Zeuges gar nicht in Ungewifsheit lassen. Und dies wesentlich, weil ein jeder dieser Stoffe eine ganz eigentümliche Art von Falten bildet und eine mattere oder glänzendere Oberfläche hat, so dafs wir ihn in einer ziemlich grofsen Entfernung in der Natur erkennen, ohne sein Gewebe anzufühlen.

Die äufsere Erscheinung, d. h. die Gestaltung der Falten und das mehr oder weniger matte, das mehr oder weniger glatte und glänzende Aussehen also ist es, was der Maler nachahmen mufs, um den Charakter irgend eines Stoffes, seiner Stärke und seiner Substanz wahrnehmen zu lassen. Nur hierdurch charakterisiert man die verschiedenen Grade der Feinheit und Stärke, welche die Stoffe in der Natur haben. Alles dies kann man ohne Hülfe der Farbe nachahmen, blofs mit dem Zeichenstift oder mit dem Grabstichel, weil das für den Stoff charakteristische wesentlich in der Form liegt, wie dies jeder gute Kupferstich, jede gute Zeichnung darthut. Man mufs also schlechterdings nach der Natur selbst die Eigentümlichkeiten, den Charakter der Falten dieser verschiedenen Stoffe studieren. Einige erscheinen weich und rundlich, andere eckig und scharf geschnitten, noch andere weich, biegsam und immer in grofser Menge beisammen, wie bei dem Musselin und überhaupt allen feinen Linnen etc.

An aller Nachahmung hat aber die Farbe auch einen wesentlichen Anteil. Der Atlas z. B., besonders der weifse, zeigt ein solches Spiel von Farben, dafs er so zu sagen fast zu einem Spiegel wird, in welchem alle Töne der umliegenden Gegenstände reflektieren. Alle seidenen Stoffe thun etwas ähnliches, Sammet und einige matte Arten, wie Gros de Tours etc. ausgenommen.

Andererseits ist zwischen Atlas und Taffet oder anderen leichten seidenen Zeugen auch der Unterschied, dafs die Falten von den letzteren dünner und in gröfserer Menge beisammen sind, als bei den starken seidenen Zeugen und bei dem Atlas. Letzterer zumal macht herunterhängend, grofse ziemlich runde Falten, welche den Orgelpfeifen ähnlich erscheinen könnten, ein so metallisches Aussehen haben sie durch ihre Lichter und starken Reflexe, wenn man nicht die Glätte der Falten durch kleine Brüche und Aufstauchen aufhöbe.

Die Stoffe von Linnen, Hanf oder Kattun haben gar keinen Glanz, aufser wenn sie geglättet sind. Die rohe Seide ist ebenso beschaffen, aber es ist unnötig, hier alle diese Besonderheiten aufzählen zu wollen, der Maler wird sie selbst unterscheiden. Er darf doch niemals einen dieser Stoffe malen, ohne die Natur vor Augen zu haben.

Der Sammet, der Plüsch und das Pelzwerk haben die stärksten Lichter und daher auch die brillanteste Farbe in den Abrundungen der Falten an den Orten, wo die anderen Stoffe Halbtöne haben würden. Dagegen da, wo das Licht auf die stärksten und dem Auge des Beschauers nächsten Erhöhungen fällt, aber immer nur den tieferen Lokalton. Denn auf den Höhen scheint das Licht gerade auf die unzählige Menge der kleinen Spitzen der Seide, welche den Flaum des Sammets bilden und die sich untereinander beschatten. Da diese kleinen Spitzen von Seide einander so nahe sind, so entsteht eine einförmige, tiefgefärbte Oberfläche, welche kein Licht oder doch nur sehr wenig zeigt. Fällt dagegen das Licht auf diese Art von Flaum oder Haarbüschel von der Seite (wie dieses bei den Biegungen der Falten, also in den Abrundungen ihrer Form geschieht), so sehen wir die Fädchen und Härchen der Länge nach. Das Licht ruht dann auf den Längen aller dieser kleinen Spitzen, welche durch die Biegung des Stoffs ein wenig auseinander gebogen sind und uns nun die glänzenden Farben der Seide zeigen.

Dieser Gegensatz schmaler aber starker Lichter auf einem milden, dunklen Lokalton der Masse, ohne hart abgeschnitten zu sein, wirkt sehr angenehm; eben weil die brillanten und hellen Stellen viel seltener und weniger ausgebreitet sind, als die dunklen,

werden die Augen durch die brillante Farbe nicht ermüdet und nicht übersättigt, wie dies bei dem Anblick der Stoffe, die überall brillant erscheinen, geschieht. Auch steht Sammet zu allen Koloriten sehr gut.

Tuch hat in geringem Mafse etwas dem Sammet Ähnliches an sich. An den zurückweichenden Rändern der Falten nimmt es bisweilen lebhafteres Licht auf, als irgendwo sonst. Dies ist aber geringer, als beim Sammet, weil das Tuch kein gleichförmig geschorener Stoff ist, wie die Sarsche von Wolle etc.

Alle diese Bemerkungen sind nur im Interesse der Anfänger aufgeführt, um sie auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen auf diesem Felde aufmerksam zu machen.

§ 43. **Wie die Kleidung und Gewandung zu malen ist,** bedarf keiner besondern technischen Anweisungen und Vorschriften, die anders wären, als die für die Malerei überhaupt. Helle, leuchtende Farben verlangen einen starken Auftrag der Farbe, helle und brillante Farben wird man in den meisten Fällen am besten durch Lasur über eine fertige und in den Lichtern s e h r h e l l gehaltene Unterlage herausbekommen. Das alles ist wesentlich in den früheren Abschnitten genügend ausführlich behandelt. Hier soll nur noch der Gang und Verlauf der Arbeit beim Malen der Kleidung erörtert werden, worüber nur einzelne Bemerkungen gelegentlich früher schon gemacht worden sind.

Nachdem die Aufzeichnung befriedigend, d. h. so hergestellt ist, dafs dadurch die Gestalt der Person, der Schnitt der Kleidung, die Art des Stoffes und wenn wesentliche Falten dabei vorkommen, Gang, Form und Verlauf derselben richtig charakterisiert sind, soll man die farbige Anlage eines solchen Kleidungsstückes oder Gewandes leicht und dünn angeben, ohne viel Einzelnheiten. Die Körperform, so weit sie sich durch jede Art von Kleidung und Gewandung erkennen läfst, die damit gewissermafsen verbundene allgemeine Wirkung der Schatten- und Lichtmassen, der Lokalton, diese Dinge sind es, welche in der U n t e r m a l u n g oder eigentlich U n t e r t u s c h u n g allein wiedergegeben werden sollen. Man legt also dabei zuerst die Schatten mit dem dunkeln Schattenton an, der aber durchweg heller und viel wärmer, als die Natur ihn

zeigt, zu halten ist, dann ganz dünn ebenfalls den Lokalton. Unterscheiden sich die Lichter besonders stark in Helligkeit oder Farbe von den Halbtönen, so thut man gut, auch dies gleich bei der Antuschung zu berücksichtigen. Eine solche Anlage läfst dem Maler alle Freiheit für die Übermalung, trocknet bald und hat doch schon einen Anhalt für Form, Haltung und Wirkung gegeben. Zu schwer trocknenden Farben hat man selbstverständlich Trockenfirnis zugesetzt und kann ihn, wenn sehr schnelles Trocknen besonders erwünscht ist, bei so dünner Malerei auch zu allen andern Farben hinzunehmen.

Für die Übermalung ist anzuraten, sich eine Palette aufzusetzen, d. h. eine zusammengehörige Reihe von Tönen, die nach der Natur gemischt, sich je nach Art des Stoffes und der Farbe anders zu einander verhalten werden. Der Anfänger soll dies immer, der Künstler jedenfalls dann thun, wenn das Gewand gröfsere Dimensionen hat. Hierfür ist wenigstens zu mischen: 1) Ein hellster Lichtton, 2) der Lokalton (dieser immer zuerst), 3) ein Übergangston und 4) ein Schattenton. Ratsam ist, zwischen 2) und 3) noch einen Halbton mehr, der aber entschieden noch zur Lichtmasse gehören mufs.

Bei nicht glatten, glänzenden, namentlich wollenen Stoffen von milder Farbe sind die Töne leicht aus Mischungen der dunkeln Farben mit Weifs oder einer lichten deckenden Farbe herzustellen. Die Lichttöne werden immer die farbigsten sein, oft, bei Wollenstoffen wenigstens, etwas wärmer gefärbt erscheinen. Der Übergangston stets kälter (bläulicher), der Schattenton wärmer, farbloser, um nicht zu sagen schwärzlicher, — bräunlicher dagegen bei dunkeln Farben. Die Schattenmassen eines Kleides sind immer von Gegenständen der Umgebung durch mehr oder weniger schwache Reflexe, meist in warmen Tönen verändert und diese Reflexe befinden sich immer auf den dem Licht entgegengesetzten Flächen. Wie hell immer, sie gehören zur Schattenmasse und sind milder und gebrochener im Ton, als das Licht.

Indessen giebt es Fälle, wo Stoffe, besonders seidene, ziemlich brillante Reflexe haben und zwar, wenn eine helle Partie ihr Licht auf eine andere, nahe Schattenpartie, zurückwirft. Es ist in diesem Falle der Ton dieses Reflexes weniger durch Helligkeit,

sondern mehr durch seine Farbe hervorzuheben. Z. B. also, wenn zwei grofse rundliche Falten von roter, rosafarbener, gelber, blauer, grüner, oder irgend einer bestimmten Farbe nahe aneinander liegen, eine dieser Falten ein starkes Licht, gegenüber dem Schatten der andern Falte hat, so verdoppelt der dadurch entstandene Reflex gewissermafsen die Intensität der Farbe, so dafs sie auf dieser Stelle tiefer und brillant, und nicht durch den Schatten gebrochen erscheint. Wer darauf achtet, wird dies in allen Fällen bestätigt finden. Eine goldene, in ihrem Charnier halb geöffnete Dose zeigt in der Farbe, welche die beiden Flächen gegenseitig aufeinander zurückwerfen, eine viel tiefere Färbung, als das Metall im Lichte hat. Die Goldfarbe wird durch den Wiederschein der beleuchteten Partie auf die nicht beleuchtete Partie tiefer koloriert. Dieser starke Wiederschein findet also allemal da statt, wo zwei Partieen von derselben Farbe und demselben Stoff einander sehr nahe und besonders, wenn diese Körper eben, glatt, poliert und von heller Farbe sind. Man merkt dies sogar in den Fleischpartieen, wo dann im Reflex ein stärker gefärbter Fleischton zu stehen scheint. Bei reinem Weifs findet man eine fast ähnliche Wirkung. Der Reflex erscheint nämlich nicht grauer oder brauner zu sein, sondern nimmt einen silberfarbigen Ton an, oder auch bisweilen ein leichtes helles Gelb, je nach der Eigenschaft des Stoffes und der Beleuchtung, welche diese Reflexe verursachen. Aber mit Ausnahme der jetzt angeführten Fälle mufs die Farbe der Schatten stets nicht nur dunkler, sondern auch farbloser sein, als die Lokalfarbe des Gegenstandes. Es ist nicht leicht den Schattenton überzeugend wahr herzustellen, so dafs er nicht grau oder als Fleck und doch auch nicht unkörperlich erscheint, wie dies durch ähnliche und nur tiefer gefärbte Töne, als das Licht sie hat, geschehen würde.

Bei glatten und glänzenden Stoffen wird immer der Gegensatz der hellsten, glänzenden Lichter zum Lokalton in Farbe und Helligkeit ein gröfserer sein, sie werden stets brillanter noch als dieser erscheinen. Ist es ratsam, eine helle oder tiefe, aber brillante Farbe bei einem Gewand durch Lasuren herzustellen, so ist hierüber im zehnten Abschnitt das Nötige gesagt. In sehr vielen

Fällen wird es geraten sein, auch die brillanten Farben nach der Natur gleich mit sorgfältig gemischten Tönen so brillant zu malen, namentlich wenn die Art des Stoffes durch eine Lasur weniger natürlich, nicht körperlich genug erscheinen könnte. Den Anfängern, die noch keine Erfahrungen haben, mit Lasuren geschickt umzugehen, dürfte dies immer anzuraten sein. Was die Brillanz betrifft, so ermöglichen das die Farben genügend. Die Feinheit des Tons, die durch die Lasur zu erreichen ist, verlangt schon eine gröfsere Ausbildung des Auges und der Hand. Zu brillant gewordene Färbungen aber sind nach der früher gegebenen Anleitung zu mildern und zu dämpfen.

Ganz im Anfang dieser Abteilung ist schon darauf aufmerksam gemacht, dafs die Wirkung einer Farbe durch die Zusammenstellung mit kontrastierenden Farben gehoben wird. Bei der Anordnung eines Bildes wird und mufs ja hierauf Bedacht genommen werden. Jedoch mufs dies mit feinem Takt geschehen und niemals darf diese Absicht zu bemerken, ja kaum bewufst beim Künstler selbst darauf gerichtet sein. Er mufs eben nur seiner gut und fein ausgebildeten Empfindung folgen.

Was die Behandlung der Farbe bei Gewändern betrifft, so mufs sie breit und dreist aufgetragen sein. Die sorgfältige Ausführung der Details ist beim Portrait und je nach der Empfindungsweise des Künstlers nur so weit notwendig, als sie zur Charakteristik des Stoffes der Kleidung, des Kostüms, der Form der Gestalt oder bei Stickereien, Spitzen u. dgl. m. wesentlich ist für die Natürlichkeit und Lebendigkeit. Wie überhaupt sollen die Lichtmassen dick, die Schattenpartieen weniger dick in der Farbe aufgetragen werden. Man braucht dazu dem Umfang des Gegenstandes angemessen grofse Pinsel und mufs, so zu sagen, mit schwebender Hand die grofsen und fliefsenden Züge einer Gewandung nachzuahmen suchen.

Bei dunklen Lokalfarben der Gewänder ist es praktisch, die Malerei derselben mit den dunkelsten, den Schattentönen zu beginnen, dann die Übergangs-, die Halbtöne und zuletzt den Lokalton aufzusetzen mit dem man, wo nötig, wieder breiter über die dunkleren Töne hinübergehen mufs. Auf diesen bringt man das hellste Licht in der Weise, dafs man zum Lokalton etwa ein Drittel oder die

Hälfte des hellsten Lichttons zusetzt. Den hellsten gemischten Ton braucht man dann nur für die höchsten Lichter. Bei Tuch dürfen diese ja nicht zu hell sein, sonst erhält dies das Aussehen von Seide oder geglätteten Stoffen, während es doch keine glatte Oberfläche hat.

Wie beim Fleisch dürfen auch bei den Gewändern und Kleidungen die Konturen sich niemals hart, sowohl in bezug auf die Farbe wie auf die Wirkung, gegen den Hintergrund oder andere hinter der Kleidung befindliche Gegenstände absetzen. Durch schmalere oder breitere Halbtöne, in den Schattenmassen durch die Reflexe, müssen sie sich weich oder mindestens gerundet von dem dahinterliegenden absetzen. Die dunkelsten Drucker der Schatten aber sitzen niemals an den Konturen runder Formen, sondern an den Stellen, welche an der Gestalt dem Auge des Beschauers näher sind, und in den Schlagschatten bei ihren Einsätzen.

Man empfiehlt wohl im allgemeinen, bei Portraits nicht zu viel Gewicht auf die Kleidung zu legen, sowie auch auf alle übrigen Nebenpartieen, und zwar mit Recht. Denn eine zu ängstliche Ausarbeitung dieser Dinge wird dann leicht den Kopf und die übrigen Partieen des Fleisches nicht genügend vollendet erscheinen lassen. Allein man mufs diesen Rat so verstehen, wie er gemeint ist, das heifst, man mufs nicht glauben, einer naturgetreuen Behandlung der Nebensachen entbunden zu sein, sondern man soll sich einfach bemühen, das Wesentliche und Charakteristische der Sache wiederzugeben, ohne sich mit ängstlicher Ausführlichkeit dabei aufzuhalten.

Für Anfänger sollen noch verschiedene einzelne hierher gehörige Beobachtungen ausführlich mitgeteilt werden, welche dieselben schneller in den Stand setzen, das Richtige zu sehen und nachzuahmen.

Ein dünner weifser Stoff erscheint nur weifslich grau, nicht weifs. Nur wo der Stoff mehrfach übereinander oder wenn festes, dichtes Weifs darunterliegt auf den Höhen der Form, den

Schultern, der Hebung des Busens, unter dem Gürtel etc., nähert sich die Farbe dem Weifs. Dagegen haben feste oder grobe weifse Stoffe den hellen Lichtton des Weifs auch aufser jenen Höhenpunkten noch über gröfsere Flächen und Massen ausgebreitet.

Weifse Stickereien auf solchen dünnen, weifsen Stoffen können dem Maler behülflich sein, die Durchsichtigkeit des leichten Stoffes um so bemerkbarer zu machen. Nur darf er bei der Ausführung derselben nicht alles Einzelne überall und am wenigsten dies gleichmäfsig sehen lassen. Alles davon, was das volle Licht empfängt und bestimmt vor dem Anderen hervortritt, mufs mit nicht zu dickem Auftrag der Farbe deutlich gemalt werden. Das übrige milde, ja undeutlich, so wie es auf den ersten Blick in der Natur erscheint, nicht — wie wenn es des Malens wegen auf alle Einzelheiten hin ganz genau betrachtet wird.

Alle leichten und durchsichtigen Stoffe, Gaze, Musseline, Flore etc. müssen vorzugsweise mit freiem Pinsel, leichter Hand und nicht zu viel Farbe behandelt werden. Sie erscheinen mit ihren so vielen kleinen Zufälligkeiten in einer gewissen verwirrenden Verwickelung von Falten, die unter- und übereinander liegen und durcheinander zu sehen sind. Alles dies mit vollkommenster Genauigkeit nachzuahmen würde eine unnütze und ertötende Arbeit sein, das ganz Unwesentliche kann fortgelassen werden. Was für die Form, die Bewegung, den Stoff charakteristisch ist, einen angenehmen Eindruck macht, das genügt. Zu dieser Auswahl gehört allerdings Geschmack, feine Empfindung und obenein mufs doch die Arbeit mühelos erscheinen.

Am sichersten würde man ja gehen, wenn man die unten liegenden Falten mit Beobachtung der Hauptform, auf der sie aufliegen, leicht und weich malte, dies trocken werden liefse und darauf dann, ebenfalls leicht, die darüber liegenden Falten. Es wird aber genügen, in gewisser Beziehung das Beste sein, wenn bei so ganz durchsichtigen Stoffen, die darunter liegende Form in ihrer Farbe leicht gemalt und trocken geworden ist, dann alles dünn darüber aber fertig zu malen.

Liegt nun ein hellerer leichter Stoff über einem dunkleren festen, so wäre eben der hellere Ton nur bald stärker, bald dünner aufzutragen, um damit die Falten zu zeichnen. Ist es

umgekehrt, so würde man lasierend mit gemischten Tönen (deckenden, halb durchsichtigen, ganz durchsichtigen) auf der hellen Unterlage die Stoffe mit ihren Falten dunkel darüber malen. Die Farbe, also die Lasur (blau, rot, violett etc.) ist zu verstärken, je mehr Zeug, je mehr Falten übereinander liegen. Alle diese leichten, durchsichtigen Stoffe mufs man sich bemühen, gleich mit den ihnen zukommenden Farbentönen fertig herzustellen, vorzugsweise, wo ein dunklerer, durchsichtiger Stoff auf einem helleren Grunde liegt. Mit dünnerem oder dickerem Farbenauftrag werden dort durch die Lichter, hier durch die Dunkelheiten die Falten hineingezeichnet.

Für Weitervorgeschrittene mag auch noch bemerkt sein, dafs alle blauen, überhaupt alle entschieden kalten Farben, z. B. also kaltes Violett einen milden und feinen Ton erhalten, wenn die Töne solcher Gewänder auf eine gelbe, gelbrote, gelb- oder rötlichbräunliche Untertuschung oder Untermalung aufgetragen werden. Die Farbe ist deckend, aber nicht zu dick auf jene Unterlage, deren Färbung sich nach dem späteren Lokalton richtet, aufzutragen. Daher für reines Blau, was sich dem Grünen zuneigt, gelbrötlich, für dunkle Farben der Art rötlichbraun, je mehr es sich dem Violett zuneigt gelblich und gelblichbraun. Immer mufs dabei die Unterlage ein wenig heller sein als die Töne, welche darüber gemalt werden. Man kann aber hierdurch für ziemlich brillante Farben sehr feine und sehr milde Töne und Stimmungen erlangen.

Tuche erscheinen dem Auge aufserordentlich viel brillanter und lebhafter gefärbt, wenn der Stoff statt von vorn beleuchtet, sich zwischen dem Licht und dem Beschauer befindet. In dieser Stellung ist der gröfste Teil in einer allgemeinen grofsen Dunkelheit, allein an den Rändern und Biegungen des Stoffs, wo das Licht durch die Wolle des Tuches scheint, sieht man die Lichter von einer viel schöneren Farbe, als wenn man das Tuch vom Lichte beleuchtet sieht. In diesem Falle hat das Tuch fast das Ansehen des Sammets, der auch an den Rändern vorzugsweise brillant erscheint. Diese Wirkung soll hier nur erwähnt werden, obgleich sie bei Portraits wohl äufserst selten zur Anwendung kommen wird. Vielleicht nur bei figurenreichen Portraits oder

bei historischen und Genrebildern, wo dann der Reiz dieser Beleuchtung aus anderen Gründen, nicht wegen des brillanter erscheinenden Tuchs zu wählen war.

§ 44. Vom Gliedermann und von der Kunst ihn zu bekleiden.

Um Kleider und Gewänder gut studieren und nachbilden zu können, bedient man sich eines Gliedermanns. — Jedermann weifs, dafs der Gliedermann eine grofse Puppe ist, entweder ganz von Holz, oder von Holz mit metallenen Charnieren bei allen Gelenken der Knochen, und wegen der Muskeln und des Fleisches kunstreich gepolstert, um alle Formen und Proportionen einer männlichen Figur, einer Frau oder eines Kindes nachzuahmen. Einen solchen Gliedermann mit einer Bekleidung so zu ordnen, dafs dies gut aussieht und die Figur der Person, die gemalt werden soll, dabei deutlich zur Erscheinung kommt, erfordert viel Kenntnis, Geschmack und Geduld. Oft mufs man einen ganzen Tag darauf verwenden und ist doch nicht davon befriedigt.

Bei der Bekleidung des Gliedermannes ist das erste wichtigste aber schwierige Erfordernis, demselben unter der Kleidung die Stellung, natürliche Haltung und fliefsende Bewegung der lebenden Natur zu geben. Eine Puppe, so gut sie auch gemacht ist, hat etwas Ungestaltetes, und man mufs schon ein sehr gutes Verständnis dessen, was notwendig zur Darstellung ist, haben, wenn man sich derselben mit gutem Erfolge bedienen will. Unerläfslich aber ist auch dann immer, dafs die Bewegung und die Verhältnisse der Figur schon vorher nach der Natur selbst richtig und gut gezeichnet sind. Dies darf niemals verabsäumt werden und man darf sich in dieser Beziehung nicht auf den Gebrauch des Gliedermanns verlassen, sonst wird die Figur hölzern und hat weder Leben noch Anmut.

> Der Gliedermann dient nur dazu, um die einzelnen Falten, die Art und Wirkung des Stoffs und der ganzen Figur in der gewählten Beleuchtung in jeder Beziehung, Zeichnung, Farbe, Haltung studieren und genau nachahmen zu können.

Es ist daher nötig, ihn so viel als möglich in die wirkliche Stellung des Modells zu versetzen, damit die Falten der Bewegung

der Glieder folgen. Ist aber auch dies alles geschehen, so darf man doch niemals eine Aufzeichnung nach dem Gliedermann machen, sondern nur nach dem Leben oder der danach gemachten Studie, beziehentlich Skizze.

Wenn eine Person sich z. B. setzt oder irgend eine Bewegung macht, so folgt das Gewand ihren Bewegungen, und die dadurch entstehenden Falten sind natürlich. Sie können öfter nicht gut und eben glücklich genug erscheinen, um gleich gemalt zu werden, wie das schon früher bemerkt ist: allein sie sind doch niemals mit der Bewegung und Stellung der Person so sehr in Widerspruch, dafs dadurch etwas Widersinniges und ein unmöglicher Faltenwurf entsteht. Anders verhält es sich mit den Falten des Gliedermannes. Diesem wird seine Stellung nach und nach gegeben, er hat keine freie Bewegung. Die Falten sind nicht der Bewegung der Glieder gefolgt, der Stoff ist thatsächlich nur mit den Händen gelegt. Kommt daher dem Künstler nicht seine Kenntnis zu Hülfe, so wird er durch den Gliedermann allein kaum etwas Erträgliches für seinen Zweck finden.

Diese Bemerkungen werden angehende Künstler überzeugen, dafs, wenn die Bekleidung des Gliedermannes glücklich und natürlich ausfallen soll, nachdem man ihm die Stellung des Modells gegeben hat, man fortwährend bei dieser Arbeit durch eine Skizze oder kleine Zeichnung nach der Natur geleitet und unterstützt werden mufs. Man erinnert sich dadurch an das Aussehen der ganzen Erscheinung, wie die lebende Natur sie hervorbrachte. Eine solche Studie nach der Natur zeigt auch, wie deutlich man dabei noch die Form der Glieder erkennen kann; mithin auch, wie weit die Bewegung z. B. der Hüften oder Beine u. s. w. erkennbar ist. Demgemäfs mufs der Gliedermann bekleidet werden.

Selbstverständlich sind alle die Bemerkungen und Anweisungen, welche vorher über Kleidung und Gewandung für das Studium nach der Natur gemacht sind, von derselben Bedeutung bei der Bekleidung des Gliedermanns, da jenes Studium, (Zeichnung oder Skizze) der mafsgebende Führer hierbei sein soll und mufs. Es wird demnach richtig sein, mit aller Mühe zu versuchen, den Gliedermann so zu bekleiden, dafs er der Natur so ähnlich wie möglich wird. Dann kann man um so einfacher und treuer

nachbilden, was man vor sich hat. Man mufs aber schon zufrieden sein, wenn man ungefähr den Gang und Zug der Hauptfalten, ähnlich geordnete Partieen und dieselbe Wirkung der Schatten und Lichtmassen erlangt. Wegen der kleinen Details braucht man nicht mit zu ängstlicher Sorge zu verfahren. Sie können meistenteils so oder auch etwas anders sein. Da mufs man beim Anordnen der Gewänder lernen, den Zufall zu benutzen, ergreifen und festhalten, was er günstiges bietet, auch wenn man ursprünglich etwas anderes gewollt hätte.

Alles dies lernt man nicht in einem Tage, man mufs Geschmack und Ausdauer haben, zu gleicher Zeit wissen zu wählen und sich schnell zu entschliefsen. Dies alles wird besonders notwendig, wenn man zu verschiedenen Zeiten dasselbe Gewand legen will, um vielleicht zu vollenden, was früher nicht fertig geworden ist. Da könnte man wochenlang legen und ordnen ohne genau das Nämliche zu erhalten.

Zur geschickten Anordnung kleinster Falten auf dem Gliedermann kann man, wenn es mit den Fingern nicht gelingt, kleine, vorn abgerundete Stöckchen oder auch sehr starke Stricknadeln gebrauchen. Damit lassen sich die kleinen Falten leicht anders gestalten, ohne dafs die grofsen Massen von neuem in Unordnung kommen. Dann aber bietet ein Gliedermann den grofsen Vorteil, für den Anfänger namentlich, dafs man die Arbeit in verständiger Weise einteilen und stückweis malen kann, z. B. bei einem weiblichen Kostüm erst die Taille, dann die Ärmel, dann den Rock u. s. w.

Da man Personen von verschiedener Konstitution zu malen hat (dicke, starke, magere und schwache), so ist denen, die sich einen Gliedermann kaufen, anzuraten, einen solchen zu wählen, der eher etwas dünn ist, und dessen Glieder nicht zu stark sind. Denn, einen dünnen und schlanken Gliedermann kann man auspolstern und mit Streifen von Zeug für die Bekleidung stärkerer Personen leicht dicker machen. Auf diese Art kann solch ein Gliedermann für alle Personen benutzt werden. Auch nehme man einen weiblichen Gliedermann von mäfsiger Höhe, und zwar einen weiblichen deshalb, weil die Kleider und verschiedenen Stoffe, womit sich Frauen bekleiden, meist viel schwerer zu malen sind, als die der Männer.

Eben diesen Gliedermann kann man dann auch mit einiger Umsicht für die Kleidung der Männer gebrauchen. Man hat nur alle Formen und Glieder, die Brust ausgenommen, gehörig dicker zu machen. Dies alles nach dem nach der Natur gezeichneten Entwurf. Über die Auspolsterung kann man eine Uniform und jede andere Kleidung, die viel Details hat, mit mehr Bequemlichkeit malen, als nach dem wirklichen Modell; dessenungeachtet aber würde das Beste sein, alle diese Dinge unmittelbar nach dem Leben selbst zu machen.

Für Bildhauer und gelegentlich für Historienmaler kann in gewissen Fällen gut sein, wenn es sich darum handelt, vorzugsweise die Körperformen durch das Gewand sehen zu lassen, sich dann wohl selbst kleine Figuren in Thon und Gyps (Maquettes) von $^1/_3$, $^1/_4$ oder noch weniger Lebensgröfse, aber genau in der Stellung, die man braucht, zu modellieren. Die Anfertigung dieser Maquetten und deren Gebrauch erfordert allerdings einen gewissen Grad von Talent und Kenntnis, denn ob man sie gleich nur roh modelliert, so müssen sie doch proportioniert sein und besonders die richtige Bewegung und Stellung der Figur haben, wenn sie als Gliedermann dienen sollen. Übung und Verständnis der Form machen das möglich. Damit die Gewandung dieser kleinen Figuren eine gewisse Geschmeidigkeit und verhältnismäfsige Schwere zu ihrer Gröfse hat, so drapiert man sie mit nasser, in mehr oder weniger starkes Gypswasser getauchter Leinwand, die dadurch je nachdem dicker, dünner, fein und doch nicht steif erscheint, wie Stückchen starker Stoffe von gleicher Gröfse dies thun würden. Sie haben dann auch genug Gewicht und Geschmeidigkeit, um sich von selbst fest an den Körper und die Glieder dieser kleinen nur obenhin modellierten Figuren anzulegen.

Um die allgemeine Wirkung der Beleuchtung eines Gemäldes, (das aus einer grofsen Anzahl von Figuren besteht), und die Harmonie der Farben der Gewänder vorher beurteilen und studieren zu können, haben sich Maler mitunter folgenden Mittels bedient. Sie verfertigen aus Holz oder Pappe einen inneren Raum, welcher dem in ihrem Gemälde angenommenen ähnlich ist, sei es nun ein Palast, eine Kirche, ein Portikus oder sonst ein Interieur. In diesem kleinen Lokal werden die Fenster angebracht

wo auch in dem Gemälde dergleichen sein sollten, so dafs das Licht auf keinem anderen Wege hineinkommen kann. Diese Art von Kasten, welcher circa 1 Meter grofs ist, wird so eingerichtet, dafs man Decke und Seitenwände wegnehmen und dann die kleinen Figuren hineinstellen kann, die die Komposition des Gemäldes erfordert. Die Maler bekleiden diese kleinen Maquetten mit den Farben und Stoffen, die sie für dieselben gewählt haben, machen das Lokal wieder zu und lassen blofs die Seite offen, wo das Licht nicht einfällt. So beobachten sie die allgemeine Wirkung des Ganzen, der Schatten, die eine Figur auf die andere wirft und beurteilen danach die Wirkung der verschiedenen Farben, der Stoffe, der Reflexe, die sie zurückwerfen, der Lichtmassen und der Lichter, welche am brillantesten sind. Sie ändern dann sowohl in bezug auf die Wahl der Farben, oder der allgemeinen Wirkung der Abtönung etc. in der kleinen Wirklichkeit, indem sie den auf dem Tische stehenden Kasten von neuem öffnen und im Innern alle dazu notwendigen Veränderungen vornehmen.

Ohne Überlegung und Talent dieses Innere mit den darin befindlichen Maquetten gewissermafsen zu kopieren, würde gewifs ein sehr schlechtes Gemälde entstehen lassen, allein ein geschickter Künstler kann wohl Vorteil daraus ziehen.

Von flatternden, von der Luft bewegten Gewändern.

Fliegende Gewänder kann man nicht nach der Natur kopieren. Man mufs viele Beobachtungen angestellt und schon viele Kenntnisse und Übung haben, wenn man dergleichen gut darstellen will. Einige Künstler hängen solche Gewänder oder Gewandstücke an Drähten auf, aber schon dies Verfahren selbst setzt, wenn es nicht ganz verunglückte Resultate liefern soll, eben sehr viel Beobachtung und Geschmack voraus. Mithin kann man jungen Künstlern und Anfängern nur anraten, bei ihren Spaziergängen die biegsamen Umrisse der Endigungen und die bewegten Linien der Gewänder genau zu beobachten, wie diese durch schnellen Gang und heftige Bewegung des Körpers von einer Person oder vom Wind hervorgebracht werden. In einem Portrait ist es übrigens nicht passend, fliegende Gewänder anzubringen. Nichtsdestoweniger kann auch bei einem Portrait in ganzer Figur ge-

legentlich ein weniges und in sehr bescheidener Weise von Bewegungen der Gewandung mit gutem Erfolg angewendet werden. Allein es mufs dies mit Geschmack gemacht sein und überhaupt natürlich und angenehm erscheinen. Auch stellt man nur ganz dünne Stoffe so bewegt dar, sonst müfste statt einer leisen Bewegung der Luft ein Sturmwind angenommen werden und dann auch alles in dem Gemälde mit dieser Vorstellung übereinstimmen.

Für historische und Genrebilder, in welchen alles erlaubt ist, aufser was der Wahrheit und Schönheit zuwider wäre, lassen sich Studien für fliegende Gewänder vielleicht am besten in folgender Weise machen. Man legt einen Mannequin in der Bewegung, welche die betreffende Figur haben soll, auf eine ziemlich horizontale Fläche und dann das nasse Gewand mit den Faltenzügen, wie man sie beabsichtigt, über den Mannequin. Die Endigungen des Gewandes kann man auf der Fläche mit Geschick ordnen, wie man auch auf solcher Fläche die Züge und Linien eines Schleiers oder flatternden Tuches mit einigem Geschick sich genügend gut legen kann. Nicht zur vollständigen Nachahmung ausreichend, aber doch als Beihilfe. Man hat hierbei zu beachten, dafs eine solche fast liegende Figur anders gegen das Licht zu stellen ist, als die aufrecht stehende, um dieselbe Beleuchtung zu erlangen, meist mehr so, als ob man sie liegend mehr von oben (vom Kopf) her beleuchten wolle. Aber auch der Benutzung dieses Hülfsmittels mufs das Studium der Natur vorausgehen, welches allein uns in den Stand setzt, das durch dieses Hülfsmittel Dargebotene zu verwerten.

Zwölfter Abschnitt.

Die Landschaftsmalerei.

§ 45. Allgemeine Bemerkungen über dieselbe.

Von allen Fächern der Malerei hat die Landschaftsmalerei in diesem Jahrhundert die gröfsten Veränderungen erfahren. Sie, die jüngste Tochter des Hauses, die erst seit ihrer vollständigen Trennung von der Figurenmalerei und mit der ausschliefslichen Anwendung der Ölmalerei zu einer eigenen und selbständigen Ausbildung gelangen konnte, hat eine so ungewöhnlich grofse und aufserordentliche Entfaltung und Entwickelung erlangt, sowohl was den Inhalt als auch was die Mittel der Darstellung betrifft, wie keine ihrer älteren Schwestern in demselben Zeitraum zu erlangen vermochte.

In den andern Fächern der Malerei sind die Elemente der Kunstwerke eigentlich dieselben geblieben, wie sie schon bei den Meistern der Renaissance waren. In die Landschaftsmalerei aber sind durch die eingehendere Aufmerksamkeit auf die Erscheinungen, welche das Licht und die Luft hervorbringen, gewissermafsen neue Elemente hinzugekommen oder sie erscheinen wenigstens als solche. Die alten grofsen Meister, wie Claude Lorrain, Poussin, Ruisdael, Hobbema, Berghem, van der Neer u. a. m. haben bei ihren Landschaften wesentlich die Schönheit entweder der Natur, einzelner Effekte oder des vollendet harmonischen Bildes als Endziele ihres Strebens vor Augen gehabt. Jetzt aber sind in die Landschaft durch jene schärfere Beobachtung der Einwirkungen des Lichts und der Luft in so fern wenigstens neue Elemente hinzugekommen, als die Freiheit des Tons nun

nicht allein dazu dient, das schöne und harmonische Kunstwerk herzustellen, sondern sie ist auch ein ganz besonderes Ausdrucksmittel für die menschlichen Empfindungen und Stimmungen geworden. Aufserdem ist durch die wissenschaftliche Forschung das Verständnis der Natur so viel genauer geworden, dafs die Nachbildung der Natur dieselbe ebenfalls genau in allen Einzelheiten wiedergeben mufste. So geht demnach jetzt das Gebiet der Landschaftsmalerei von der Portraitdarstellung bei fast wissenschaftlich genauer Nachahmung der einzelnen Gegenstände der Landschaft, bis zur Wiederspiegelung der subjektivsten Stimmung eines Künstlers; von der festen und sicheren Darstellung der schönen Form und Linie in der Landschaft, bis zu der ganz äufserlichen aber doch naturgetreuen Nachahmung vorübergehender Licht- und Farbenwirkungen. — Die ganze lange Reihe der Darstellungen, die zwischen diesen Endpunkten liegt, ist ganz und vollkommen von der Landschaftsmalerei in Besitz genommen.

Einerseits hat wohl die vollständige Ausbildung der Ölmalerei, wie bereits bemerkt worden ist, zu dieser Entfaltung wesentlich beigetragen, indem durch diese dem Künstler ein Material geboten wurde, durch welches er die feinsten Unterschiede des Tons herstellen konnte, andererseits ist auch die allgemeine, geistige Strömung unserer Zeit durch den Aufschwung, welchen die Naturwissenschaften genommen haben, dieser Entfaltung überaus günstig gewesen. Das tiefere Eindringen in die Natur und die genauere Kenntnis derselben, die heutzutage so weit verbreitet sind, haben auch der Darstellung derselben ein erhöhtes Interesse und gröfseres Verständnis gebracht und das „wo du es packst, da ist es interessant“ gilt jetzt nicht mehr allein für das Menschenleben, sondern ebenso lebendig empfunden für die Natur aufserhalb des Menschen. Diese genauere Kenntnis der Natur macht in unserer Zeit eine Landschaftsmalerei unmöglich, in der Bäume oder andere Teile durch irgend eine angelernte Art und Weise nur als etwas Allgemeines, Generelles, ohne Individualität dargestellt wären. Heut ist uns Bedürfnis, den ganz individuellen Charakter aller in der Landschaft vorkommenden Gegenstände, zumal der Bäume, Sträucher und Kräuter, sie seien auch noch so leicht und flüchtig angegeben, doch im Gemälde ihrer Eigentümlichkeit nach wieder

zu erkennen: Ebenso aber auch des Erdreichs, der Felsen, und aller übrigen in der Landschaft vorkommenden Gegenstände, und dies alles umgeben von derselben Luft und den durch sie bezeichneten Witterungsverhältnissen klar und deutlich dargestellt. Unter dieser Bedingung kann der Einzelne nach seiner persönlichen Eigentümlichkeit zur Erscheinung bringen, was er will und vermag: der eine die Schönheit durch strenge und feste Form, der andere durch charakteristisches Leben derselben, durch den mannigfaltigsten Zauber der Beleuchtung, durch den flüchtigen Reiz vorübergehender Effekte, — was davon und wie er es am lebendigsten empfindet und am liebsten geben möchte, sei es durch getreuste Ausführung des Einzelnen oder durch Nachbildung des allgemeinen Scheins.

Die Eigentümlichkeit des Landschaftsmalers kann und soll sich sowohl in der Wahl der Gegenstände, wie auch in der Wahl der künstlerischen Ausdrucksmittel, also der charakteristischen und schönen Wiedergabe der Formen und der charakteristischen und malerischen Wiedergabe der Farbe und Wirkung frei bewegen. Der Landschaftsmaler hat aber ganz besonders die genaue Innehaltung desselben Zustandes der Atmosphäre und der von derselben abhängigen Beleuchtung zu beachten; viel mehr und ausschliefslicher als der Historien- und Genremaler. Denn jene Dinge gerade geben in der Landschaft den darin vorkommenden festen Formen ein so verändertes Aussehen: die Ferne, Fels, Wald und Flur, erscheinen ganz anders im Sonnenschein, als bei bewölktem Himmel, anders in der Abendsonne, als mittags u. s. w. und erhalten je nachdem einen anderen Ausdruck. Bei der Darstellung des Menschen und überhaupt lebender Wesen wird der Ausdruck dagegen durch die Form und ihre Veränderungen zur Erscheinung gebracht.

Dem jungen Anfänger soll nun ein Weg gezeigt werden, wie und mit welcher Art von Studien er zu dem gewünschten Ziele, eine gute Landschaft zu malen, gelangen kann, wenn er Talent und Eifer genug hat, immer weiter nach dem Vollkommensten zu streben.

§ 46. Die Studien des Landschaftsmalers.

Die vorbereitenden Studien sind für den Landschaftsmaler dieselben, wie für alle andern Künstler. Er mufs die Formen der Gegenstände richtig sehen und nachbilden lernen, in ihren Konturen und Modellierungen. Das läfst sich am besten an den Formen des organischen Lebens lernen und deshalb sind die im sechsten Abschnitt angegebenen Vorstudien auch für den Landschaftsmaler die förderlichsten und besten. Alsdann mufs der angehende Landschaftsmaler sich zunächst eine genaue Kenntnis von der Form der Gegenstände, welche immer in der Landschaft vorkommen, verschaffen, — durch aufmerksames Zeichnen derselben nach der Natur; im einzelnen und im ganzen, — im Umrifs und mit Schattierung — d. h. durch die Linie und durch Modellierung und zwar zunächst der verschiedenen Baumarten. Hierfür zeichnet man sich den Stamm mit den Ästen und Zweigen, gewissermafsen das Gerippe des Baumes. Man wird sogleich bemerken, in welch verschiedener Art und Weise dieses Geäste bei den verschiedenen Baumgattungen ansetzt, in wie verschiedenartigen Winkeln es aus dem Stamm und den Ästen hervorgewachsen ist, sich dann weiter dreht und windet, sich fächerartig ausbreitet, rutenartig verläuft u. s. w. In solchen Eigentümlichkeiten zeigt sich uns schon der Charakter eines Baumes bereits deutlich in einer Entfernung, in der wir noch nicht das Geringste von der Form seiner Blätter erkennen können.

Ebenso eigentümlich verschieden wie das Geäste und die Form der einzelnen Blätter bei den verschiedenen Baumarten ist, ist auch die Hauptform der Blättermassen, der ganze Kontur, die Silhouette des belaubten Baumes. Dies hat seinen Grund nicht nur in der besonderen Form der Blätter, sondern auch in der Art und Weise, wie die Blätter an den Zweigen ansetzen: buschartig rings um den Zweig herumgehend, wie etwa bei der Eiche und dadurch gerade an den Endigungen besonders voll heraustretend; oder flach sich gegenüber an den Seiten ansetzend, wie bei der Buche und dann in feinen und schlanken Endigungen auslaufend; oder wie beim Ahorn flach und im Kreuz sich gegenüberstehend, u. s. w. — Es wird dem jungen Künstler von grofsem Nutzen sein, wenn er sich

eine kleine Partie des Baumes, den er studieren will, aus solcher Nähe zeichnet, dafs er auch die einzelnen Blätter und mit ihnen die Art und Weise, wie sie ansetzen, zeichnen und sich einprägen kann. Den ganzen Baum natürlich mufs er dann aus einer solchen Entfernung zeichnen, aus der er diese Details gar nicht sehen kann, die er daher auch nicht machen soll. Durch jenes vorangegangene Studium der Einzelheiten aber werden ihm die charakteristischen Formen der verschiedenen Bäume, wie sie sich in den Blätterpartieen zeigen, besonders verständlich werden, er wird sie leichter und besser verstehen und zeichnen können. Auch wird er eher dadurch eine Art und Weise finden, durch die er, auch ohne in die Details einzugehen, doch die charakteristische Art der Form und des Ansatzes der Blätter wird ausdrücken können.

Einer solchen Art und Weise bedarf es in der Landschaft allerdings, da der Mafsstab der Nachbildung ein so überaus kleiner ist. Nur darf diese Art und Weise keine willkürliche sein, sondern sie mufs, wie unwillkürlich, grade aus der charakteristischen genauen Nachahmung der Natur hervorgehen. Es giebt Sammlungen von ausgezeichneten Vorlegeblättern für das Landschaftszeichnen, wie die von Ferochio, Calame u. a. m., durch die der Anfänger eine Vorstellung und Anschauung von dem, was hier gesagt ist, sich verschaffen kann. Ja es wird überhaupt die passendste Vorbereitung für das Zeichnen nach der Natur sein, vorher von diesen Vorlegeblättern, welche systematisch geordnet sind, eine Anzahl nachzuzeichnen. Das wesentliche und wirkliche Studium aber ist und bleibt das nach der Natur.

Wenn derartige Studien eines Baumes nach der Natur gezeichnet werden, so möge man sich immer die nächste Umgebung und den nächstanliegenden Hintergrund, in leichten Konturen wenigstens, mit angeben, um sich zugleich den Mafsstab und das Verhältnis mit einzuprägen, das etwa weiter zurückstehende Bäume, danebenliegende Felsen oder was es für Gegenstände seien, zu einander haben. Wie die Bäume, so müssen auch alle übrigen Teile der Landschaft mit derselben grofsen Aufmerksamkeit studiert werden: Felsblöcke, Felspartieen, ganze Bergzüge, wie sie näher oder ferner liegen, ja ganze Gebirgszüge, auch wenn sie als wirkliche Ferne sich nur wie eine blaue Silhouette darstellen. Durch

diese Studien mufs der junge Künstler das Verständnis des Terrains erlernen, des Zusammenhangs der verschiedenen Flächen desselben und wie sich dies durch die Linie und wie durch Abtönungen der Schatten, sowohl direkt im Sonnenlicht, wie auch in der milderen Beleuchtung des bedeckten Himmels darstellt. Was ferner nur irgend in einem Vordergrund vorkommen kann, Stege, Brücken, Baulichkeiten aller Art, genug alles was in der Landschaft gesehen werden kann, mufs nach der Natur studiert werden und wenn auch nicht im allgemeinen und im voraus, doch jedenfalls, wenn etwas der Art in irgend einem Bilde ausgeführt werden soll.

Jedenfalls mufs der junge Künstler auch die Gesetze der Perspektive kennen lernen und sie sich zu eigen machen. Nur in besonderen Fällen wird es notwendig sein, perspektivische Konstruktionen zu machen. Immer aber wird die Perspektive gebraucht, um alles richtig und mit Verständnis sehen zu lernen.

Von der vorher angegebenen genauen Art des Studiums sind selbst die Gebilde der Luft, die Wolken nicht ausgenommen, so weit dies möglich ist; jedenfalls aber werden diese besser wohl noch gleich mit der Farbe gemacht. Sie verändern sich ja fortwährend, sie sind beweglich und halten nicht still, um sich genau abzeichnen oder malen zu lassen. Um so aufmerksamer mufs man dies alles durch Sehen studieren, sich einprägen und unmittelbar danach den Versuch machen, es aus dem Gedächtnis darzustellen. Dies Studium ist auch um deswillen sehr wichtig, damit man ein Verständnis dafür erlangt, welche Formen der Wolken bei diesen, welche bei andern Witterungsverhältnissen, bei diesen und jenen Einflüssen des Klimas und Bodens sich immer wieder der Haupterscheinung nach darstellen und charakteristisch dafür sind. Wie unendlich mannigfaltig, wie fast niemals genau sich wiederholend die Erscheinungen des Himmels auch sind, abhängig sind sie doch von jenen Bedingungen und willkürlich lassen sich nicht die Wolkenerscheinungen eines heifsen Sommertages für die kühlere Herbstzeit verwenden, wenn da auch Gewitter und Regenschauer drohen sollten. Schon das Blau des Himmels ist dann immer ein verschiedenes und dies führt uns darauf, das alle die besprochenen Studien auch noch nach der Natur mit der Farbe gemacht

werden müssen. Ja, diese gemalten Studien sind für den Landschafter eigentlich die wesentlichen. Sie zuerst zu zeichnen ist deshalb ratsam, weil dabei die volle Aufmerksamkeit nur auf die Form gerichtet, diese leichter und vollkommner verstehen lehrt.

Jeder aufmerksame Beobachter bemerkt, dafs dieselben Gegenstände in den verschiedenen Beleuchtungen auch eine ganz andere Wirkung hervorbringen. Nicht nur der Lokalton erscheint anders in der Morgen-, anders in der Mittags- oder Abendsonne, auch die Halbtöne und Schatten stehen in andern Farben und Dunkelheitsverhältnissen zu einander, — anders in jeder Art der Beleuchtung. Durch was anderes vermöchte ein junger Künstler das zu erkennen, als wenn er versuchte, es nachzuahmen! Die Töne trennen und zerlegen mufs sich wer sie nachbilden will, während doch an und für sich die Farbe ein zusammengehöriges harmonisches Ganze ist.

Schon beim Zeichnen nach der Natur wird es dem Anfänger Mühe gemacht haben, gröfsere Partieen in derselben Beleuchtung zu zeichnen, weil die fortrückende Sonne die Beleuchtung verändert, 6 Uhr morgens und 6 Uhr abends kommt sie ja geradezu von der entgegengesetzten Seite. Beim Malen ist diese Veränderlichkeit der Beleuchtung noch störender, weil nicht nur die Licht- und Schattenmassen sich verändern, sondern auch die Farbe, wenigstens im wirklichen Sonnenlicht. — Dies ist für den Anfänger ein sehr grofser Übelstand und ihm zu begegnen könnte nur etwa folgendes dienen. Gleich beim Beginn der Arbeit giebt man sich, wenn auch ganz leicht, sämtliche Schattenmassen an, wie man sie da sieht und hält diese Angabe fest, obgleich sie sich in der Natur mit der Zeit und eigentlich fortwährend anders gestalten. Aufserdem braucht man auch nur kürzere Zeit, etwa 2 höchstens 3 Stunden, immer an derselben Studie zu arbeiten. In dieser Zeit sind die Veränderungen in den meisten Fällen nicht so störend, dafs man nicht mit Leichtigkeit die erste Angabe festhalten könnte. Man kann dann auch noch verschiedene Studien an einem Tage beginnen und setzt immer dieselben an folgenden Tagen in je denselben Stunden fort, wenn das Wetter dieselbe oder ganz ähnliche Beleuchtung gebracht hat. Mit der Zeit bekommt man die Übung für das eine, wie für das andere, d. h.

man kann leichter im Gedächtnis behalten, was man zuerst gesehen, und hat gelernt die Studien in kürzerer Zeit zu machen. Wegen aller dieser Ursachen macht auch der Landschaftsmaler, ausschliefslich für die Stimmung einer Landschaft, koloristische Studien, durch die er die Zusammenstimmung der Töne, der Luft und der festen Gegenstände, der Fernen, der Terrains, der Massen in kürzester Zeit festzuhalten und wiederzugeben versucht. Für die Einzelheiten, die Details werden besondere, je nach Bedürfnis gezeichnete oder gemalte Studien gemacht.

Was jemand aber auch darstellen will, er mufs es nach der Natur studieren und diese so getreu wie möglich in seinen Bildern nachahmen. Um so genauer mufs er sie vielfach studiert haben, weil er in diesem oder jenem Punkt von einer einzelnen Studie abweichen mufs, weil die Natur, welche er grade haben kann, nicht vollkommen genug der gleich ist, die er eigentlich hat darstellen wollen. Sei dies nun insbesondere der Glanz des Lichtes, die eigentümliche Schönheit der Färbung oder das durch besondere Zustände der Natur veranlafste Aussehen der dargestellten Gegenstände.

§ 47. Der Himmel und das Grün der Vegetation in der Landschaftsmalerei.

Zum Blau des Himmels und zum Grün der Vegetation nehmen Anfänger vielfach Farben, die unpassend dafür sind und einen günstigen Erfolg ihrer Arbeit verhindern, mindestens erschweren. Für sie folgen hier einige gute Ratschläge in dieser Beziehung. Die Färbung und Tönung des Himmels ist wirklich mafsgebend für die Haltung, Stimmung und Färbung der ganzen Landschaft, und es mufs daher ein grofses Gewicht darauf gelegt werden, diesen Teil so vollkommen wie möglich darzustellen. Ein Himmel soll hell und leuchtend sein, dabei farbig, aber doch auch meist milde.

Zur Herstellung der Helligkeit in demselben sind alle lichten Farben da, die überhaupt gebraucht werden können, Weifs, Jaune brillant, das gereinigte Neapelgelb, lichter Ocker, ein wenig Zinnober, in besonderen Fällen ein wenig Kadmium, Lack. Für das Blau haben wir den Kobalt (und das echte Ultramarin). Nur mit

Vorsicht soll man zum Himmel Berliner oder dem ähnliches Blau nehmen, der schwere und scharfe Ton desselben ist unerträglich und immer hervorstechend, selbst wenn der Ton durch andere Farben gebrochen ganz milde geworden zu sein scheint.

Ganz abgesehen von der Mannigfaltigkeit, in der das Blau des Himmels erscheint — weshalb schon immer noch andere Farben zu der Mischung des Kobalt und Weiſs hinzugenommen werden müssen — würde auch für das reinste Blau des Himmels diese Mischung zu scharf erscheinen und deshalb immer eines Zusatzes und einer Milderung bedürfen. Je nach dem Ton des Blau kann man dazu sehr gut ein wenig Persischrot oder, wenn das Blau wärmer erscheinen soll, ein wenig Dunkelocker hinzunehmen. Gelegentlich kann auch ein weniges Blauschwarz oder Beinschwarz das einfachste und passendste Mittel zur Milderung des Blau sein, je nach dem gesuchten Ton desselben.

Zusätze von lichtem und rotem Ocker zu diesem Zweck werden noch intensiver färben, die helleren und brillanteren Farben aber nur die Farbe ändern, nicht die Schärfe des Tons mildern. Je mehr die Helligkeit das Vorherrschende sein soll, um so milder werden natürlicherweise auch die brillanten Farben durch den starken Zusatz von Weiſs erscheinen.

Auch für die grauen Töne des Himmels, in den Wolken, darf man nicht zu schwere Farben nehmen. Am besten deshalb Korkschwarz oder auch Elfenbeinschwarz, zu deren Mischung mit Weiſs man dann von den andern Farben hinzunimmt, was notwendig ist. Je leichter der Ton sein soll, um so richtiger wird es sein, auch leichtere Farben dazu zu nehmen, je schwerer und kompakter, um so körperlichere und festere Farben. Für die leuchtenden Lichter heller Wolken müssen die Töne äuſserst rein und klar gemischt und aufgesetzt werden. Das lichte Grau ganz leichter Wölkchen ist oft am besten mit Hülfe des Kobalt zu mischen, der dann mit wärmeren oder kälteren roten Farben und etwas Gelb bis zu dem gewünschten Ton des Grau gebrochen werden muſs.

Um nun einen Himmel zu malen, mischt man sich je nach der Ausdehnung der Färbung, — vom Ton des Horizontes, der immer viel heller und meist, zumal abends und morgens viel

gefärbter ist, bis zum obersten dunkelsten Blau, das je weiter nach oben auch immer tiefer wird — vier oder mehr aufeinander folgende Töne, von denen der erste den hellsten, der letzte den dunkelsten Ton darstellt; die dazwischenliegenden dann als die stufenweise sich folgenden Übergänge von dem einen zum andern Ton. Bei den Übergangstönen, die aber je weiter nach oben dunkler und auch blauer werden, tritt zu gleicher Zeit auch meist ein gewisser Wechsel der Farbe hinzu. Mit einem genügend grofsen (besser zu grofsen als zu kleinen) elastischen Borstpinsel trägt man dann diese Töne mit dreisten und kurzen Strichen, wie wenn man kurze Schraffierungen von oben nach unten gehend machen wollte, in ziemlich horizontalen Streifen auf die Leinwand auf. Man mufs natürlich beachten, wie weit jeder Ton nach seiner Helligkeit und Farbe gehen soll, und vom nächsten Ton, wenn man sich ihm nähert immer zuerst ein wenig, dann mehr und mehr zum vorigen Ton zusetzen und die Farben so ineinander malen, dafs man durch eine ganz unmerkliche ineinandergehende Reihenfolge von Tönen den Anschein einer gleichen Fläche hervorbringt. Mit ganz leichter Führung eines reinen Borstpinsels legt man dann durch horizontale Striche die hervorstehendsten Pinselstriche nieder und übergeht alles zuletzt ganz leicht mit dem Vertreiber. Schon vorher natürlich wird man bemerkt haben, dafs, wo der warme Ton des Himmels mit dem kälteren blauen Ton zusammengemalt ist, die Farbe gewöhnlich durch das Zusammenmalen der beiden Töne etwas schwerer und auch dunkler erscheint, als auf der einen und der andern Seite davon. Man mufs also diese beiden Töne von Haus aus mit Spachtel oder Pinsel in ganz gleichem Ton der Helligkeit mischen und dann doch noch an dieser Stelle immer etwas Weifs hinzunehmen und nach Bedarf von neuem noch auch von der warmen oder kalten Farbe, wenn durch das Weifs allein die Stelle zwar heller, aber auch auffällig farbloser werden sollte.

Sind bedeutendere Wolkenmassen auf dem Himmel, so kann man den Raum für dieselben, aber nur ungefähr, aussparen. Sind die Wolken sehr licht, so thut man gut, nur sehr wenig über ihren Kontur mit der Farbe des Himmels hineinzugehen, weil sonst die lichten Töne der Wolke sich mit zu viel Blau vermischen.

Es wird sehr geraten für den Anfänger sein, sich auch die Haupttöne der Wolken zu mischen und damit erst leicht der ganzen Masse den allgemeinen Ton zu geben, dann aber frei und immer pastoser hineinzumalen.

Die Töne der Ferne sind denen des Himmels fast immer sehr nahe liegend, wenngleich meist ein wenig fester im Ton, d. h. es wird also zu den Tönen des Himmels immer etwas weniges warmes Rot, oder dem ähnliches hinzugesetzt werden müssen. Etwaige Lichtflächen, welche in der Ferne zu bemerken sind, werden immer dem Ton des Himmels am Horizont sehr nahe stehen.

Alle diese Ratschläge und Vorschriften, so richtig sie auch an und für sich unter allen Umständen sind, werden hier nur für den Anfänger ausgesprochen. Das Wichtigste, dafs der Maler gerade das, was ihm vorschwebt, der Natur entsprechend darstellt, wird mittelbar durch Befolgen der Vorschriften erleichtert, aber nicht unmittelbar durch dieselbe erlangt. Das unmittelbare fortgesetzte Studium nach der Natur für die Landschaft im ganzen und grofsen, so wie für jede Einzelheit in derselben, ist die unabweisliche Bedingung zur Schaffung eines guten Kunstwerks.

Eine andere oft schwer zu treffende Farbe, um die es sich in der Landschaftsmalerei handeln kann, ist das Grün der Bäume und Sträucher, wie auch das der Gründe, der Flächen. Durchschnittlich wird das Berlinerblau mit den Ockern oder dem Neapelgelb genügend grüne Töne geben, wobei zum Neapelgelb sehr wenig Blau zu nehmen ist, wenn es kein ganz kalter Ton werden soll, dagegen liefern die Ocker, je nach ihrer Dunkelheit, um so wärmere und mildere Töne. Ja es giebt viele grüne Töne in der Natur, in den Schatten und auch in den Lokaltönen, wo selbst diese grünen Farben noch gemildert werden müssen durch Zusatz roter Farben oder auch, indem statt des Berlinerblau, oder mit ihm zugleich wenigstens, Blauschwarz zur Mischung der Töne genommen wird.

Allerdings wenn ein besonderer Nachdruck auf die Brillanz, Frische und Transparenz des Grün in der Landschaft gelegt

werden soll, dann ist ein brillanteres Grün notwendig oder erscheint vielleicht wenigstens wünschenswert. Von den Chromgelben zu diesem Zweck (brillanteres Grün herzustellen) mufs man auf das entschiedenste abraten, sie verändern sich sehr stark und sind zu giftig (d. h. wiedersprechend unharmonisch brillant) in der Farbe. Das Kadmium (hellere und tiefere Färbung) dagegen kann man wohl zu diesem Zweck empfehlen, es ist dauerhaft, aber da es sehr stark färbend ist, wird nur sehr weniges davon gebraucht. — Von vielen Malern werden die grünen Zinnober gebraucht, die aber (s. vorn: Die Farben) ebenfalls nur Chromgelb und Berliner oder ein dem ähnliches Blau sind, und daher nichts weniger als sicher. Die Erfahrungen mit ihnen sind nicht gleichmäfsig schlecht und nicht immer dieselben, vielleicht weil verschiedene Verfahrungsarten bei der Fabrikation verschiedene Resultate liefern, oder aber auch, weil die Art der Verwendung der Farbe bei den Künstlern verschieden ist. Dem jungen Künstler ist anzuraten, diese Farben nicht zu gebrauchen. Will man von dieser Art Farben Gebrauch machen, so sind das Permanent-Grün, das Vert émeraude und das Deckgrün, (wenn sein Ton überhaupt geeignet ist), so weit bekannt, doch sichere Farben. Vor allen gelben und grünen Lacken ist bereits immer in diesem Buche gewarnt worden und mufs stets von neuem gewarnt werden, sie vergehen alle und dauern nur sehr kurze Zeit. Eine Lasur mit Grünspan würde überhaupt wohl nur höchst selten anzuwenden sein, dem Anfänger ist entschieden davon abzuraten, schon weil er garnicht imstande ist, den ganz anderen, nahezu entgegengesetzten Ton zu berechnen, welchen hierfür die Malerei vorher haben mufs.

Wenn daher die Ockerfarben und das Neapelgelb nicht ausreichen, so nehme man von dem hellen Kadmium dazu, oder man sucht das brillante Grün durch eine Lasur von oder mit Indischgelb herzustellen. Zu diesem Zweck mufs man allerdings in einem kälteren und etwas helleren Ton die betreffenden Stellen möglichst vollkommen und fertig gemalt haben, und dann mit dem Indischgelb nur lasierend darüber gehen, wenn dies auch der Natur des Dargestellten entsprechend nicht so gleichmäfsig zu geschehen braucht, wie etwa bei einem Gewande. Übrigens

aber mag man wohl bedenken, dafs durch Gegensätze der Farbe sich überaus viele Effekte herstellen lassen, zu denen sonst sehr brillante Farben genommen werden müfsten. Für die Harmonie der Farbe eines Bildes ist aber durchschnittlich sehr wünschenswert, dafs nicht zu brillante Farben irgendwo auf demselben gebraucht sind. Die Harmonie ist dann um so schwerer herzustellen, und überdies beruht die schöne und farbige Wirkung eines Bildes nicht in der Brillanz der Farben.

Dafs zu dem Grün der Bäume und Flächen, welche weiter im Bilde zurückliegen, nicht im entferntesten von dunkeln oder brillanten Grün die Rede sein kann, ist selbstverständlich. Die Ocker, gelbe und rote, das Neapelgelb und der Kobalt würden schon sehr bald ohne Weifs einen viel zu starken Ton geben. Je weiter nach hinten, um so mehr müssen sie mit aus dem Luftton der Ferne gemischt werden, bis sie sich endlich ganz in demselben verlieren.

§ 48. Über die Art und Weise, wie eine Landschaft anzufangen und zu malen ist.

Wenn das Bild, welches man auszuführen gedenkt, mehr ist, als vielleicht nur das etwas vergröfserte Motiv einer Studie, so wird es sehr gut sein, sich erst von dem Bilde eine Zeichnung, eine Skizze, wenn auch viel kleiner als dasselbe werden soll, zu machen, in welcher nicht nur die Linien, sondern auch schon die Wirkung der Landschaft, so viel als möglich, angegeben ist. Jedenfalls trägt man danach zunächst in Konturen diese Zeichnung auf die Leinwand, entweder frei nach dem Augenmafs oder durch Quadrate. Letzteres geschieht indem man die Zeichnung und die viel gröfsere Leinwand, jedes der beiden in gleich viele Quadrate teilt, — auf der Zeichnung mit Bleistift, oder wenn man sie schonen will, mit darüber befestigten Fäden, auf der reinen Leinwand mit Kohle. Durch dieses Hülfsmittel kann man eine Zeichnung sehr genau vergröfsern oder verkleinern, indem die Quadrate hier und dort immer genügenden Anhalt geben, um denselben Punkt ziemlich genau auf dieselbe Stelle in den gröfseren oder kleineren Raum zu bringen, welche er auf dem anderen Blatte inne hat. Steht die Zeichnung in befriedigender Weise auf

der Leinwand, so zieht man wohl die Konture mit der Feder (oder einem spitzen Pinsel) und schwarzer Tusche aus, wenigstens wenn gerade Linie und Form vorzugsweise den beabsichtigten Eindruck hervorbringen sollen. Dabei bemüht man sich fortwährend alle Linien noch belebter und ausdrucksvoller oder harmonischer und fliefsender zu machen, je nachdem das eine oder das andere als das notwendigste und wünschenswerteste erscheint.

Im Anfange wird es dann immer das beste sein, wenn der junge Künstler sich zuerst die Landschaft antuscht, ganz dünn mit möglichst weniger Farbe, die aufserdem noch etwas thatsächlich verdünnt wird mit Terpentin oder gereinigtem Steinöl, das mit einem Tropfen Trockenöl (etwa den 50sten ja 100sten Teil) vermischt war. Diese setzt man jedoch nur mit dem Pinsel zur Farbe, wie dies bereits vorn bei der Untertuschung beschrieben worden ist. Mit dieser Untertuschung, die ebensowohl aus Tönen mit Weifs, wie ohne Weifs bestehen wird, sucht man sich die allgemeine Wirkung, was Helligkeit, Dunkelheit und die Farbe betrifft, so zutreffend wie möglich anzugeben. Zuerst den Himmel und die Ferne, dann weiter nach vorn bis zum Vordergrund. Überall giebt man nur den Haupt-Lokalton, den man beabsichtigt, ohne weitere Ausführung an, nur dafs man die hellen und dunkeln Lokaltöne, die Licht- und Schattenmassen genügend voneinander hält und trennt, und wird man hierbei gut thun, überall vorzugsweise die transparenten und warmen Töne hervorzuheben. Aufserdem wird alles heller zu halten sein, namentlich die Schatten, als es werden soll.

Bei Baumpartieen, welche sich gegen die Luft absetzen und die innerhalb ihres Umrisses viel kleinere und gröfsere Stellen haben, wo die Luft durch die Zweige und die Blätterpartieen wieder zu sehen ist, braucht man nicht etwa, und am allerwenigsten bei einer solchen Untertuschung, diese kleinen und kleinsten Zwischenräume auszusparen. Nur wenn sie gröfser sind und wesentlich zur Charakteristik der Form im ganzen und einzelnen beitragen, dann ist es gut, mitunter notwendig, sie gleich mit anzugeben, und dasselbe gilt auch in diesen Fällen für die später folgende Übermalung. Dagegen sind leichte Ausläufer in die Luft hinein erst auszuführen, wenn dieselbe fertig

gemalt ist. Indem man so das Ganze in einem Zuge und in kurzer Zeit, ohne Ausführung der Details, welche die Aufmerksamkeit vom Ganzen ablenken würde, anlegt, ist man um so besser imstande auch eben das Allgemeine in Farbe und Wirkung, wie man es beabsichtigte, vorzugsweise im Auge zu behalten und wiederzugeben. Diese Untertuschungen lassen sich nur gut auf weifser oder doch nahezu weifser, jedenfalls ganz heller Leinwand machen.

Ist diese Untertuschnng vollkommen trocken, was bei heifsem Wetter in wenigen Tagen geschehen kann, in der Sonne in einem, in der kühlen und feuchten Jahreszeit doch in 10 bis 14 Tagen, so übermalt man mit genügend dickem Farbenauftrag. Wiederum beginnt man mit dem Himmel, als dem Teil des Bildes, der vom gröfsten Einflufs auf die Färbung und Stimmung des Ganzen ist. Jetzt versucht man alles in jeder Beziehung so zu machen, wie man es zu haben wünscht. Sind jedoch ganz leichte, lichte und kleine, einzelne Wölkchen auf dem Himmel, so kann man diese auch später auf das Trockene malen. Keinesfalls unterbricht man ihretwegen die Anlage der grofsen Massen und spart diese kleinen Stellen aus. Gröfsere Wolkenmassen müssen und wenn die kleineren Wolken wesentlich für den Eindruck sind (wie z. B. kleine, feine, graue oder violette, linienartige Wölkchen auf einem lichten Abendhimmel), so ist es gut, dafs sie gleich mitgemalt werden, nafs in nafs, wenn auch erst nachdem man den Himmel im übrigen fertig gemalt hat. Verhältnismäfsig starker Auftrag der Farbe ist, wie das auch oft schon bemerkt worden, überall notwendig, wenn eine Partie leuchten soll und dies ist selbstverständlich beim Himmel gerade überwiegend der Fall.

Die Ferne mufs immer mit dem Himmel zusammen gemalt werden, denn die Farben der Luft und der Ferne müssen sanft ineinander fliefsen. Dies würde auch noch weiterhin wünschenswert sein, ist aber, zumal bei etwas gröfseren Bildern gar nicht ausführbar. Bei solchen Gelegenheiten verfährt man, wie das früher bereits auseinandergesetzt ist. Man läfst die Farbe nach ihrem Ende hin immer dünner werden und geht damit ein ganz klein wenig über den Kontur hinaus. So rückt man mit der Malerei immer weiter bis zum Vordergrund vor, nicht dünn

malend, aber auch nicht dicker als notwendig ist, so dafs man die Farbenmasse bewältigen kann.

Man hat natürlicherweise darauf zu achten, dafs, je weiter nach vorn, die Intensität der verschiedenen Lokaltöne und die Kraft der Schatten zunimmt. Je weiter nach der Ferne, um so mehr sind bereits schon die Lokaltöne der Gegenstände durch die dazwischenliegende Luft abgeschwächt und gebrochen, gemildert und einander in dem Luftton genähert, so wie auch die Schatten immer mehr vom Ton der Ferne annehmen, mit dem sie zuletzt ganz zusammenfliefsen, wenn auch etwas dunkler und um ein ganz weniges körperlicher.

Die Einzelheiten des Vordergrundes, wie etwa Felsblöcke, einen Zaun von Pfählen u. dgl. m. läfst man einstweilen untertuscht stehen, wenn der Ton nicht zu störend ist. Sonst ändert man auch einstweilen nur diesen Ton mit geringem Farbenauftrag, um später auf die Ausführung der Einzelheiten zurückzukommen, während man im Augenblick immer in erster Linie die Darstellung der gröfseren Massen im Auge behält. So legt man auch bei Grasflächen und beim Vordergrund zuerst den dunkleren Ton an, der meistenteils etwas von einem Schatten oder transparenten Ton an sich haben wird, und zwar nicht zu dick, damit man die sich hell oder dunkel darauf abhebenden Grasspitzen und Pflanzenendigungen bequem daraufsetzen kann, fast in derselben Art und Weise, wie es für die Retusche angegeben ist.

Sind nun Baumgruppen oder Partieen, die in der Luft übergreifen, zu malen, so macht man diese, nachdem die Luft trocken ist, da man mit dieser doch jedenfalls mehr oder weniger weit über die Konturen hineingegangen ist, zusammen mit den übrigen Teilen und Partieen, welche nicht übergreifen. Sind die Blätterpartieen zerstreut, sehr einzeln oder dünn auf der Luft, und ist diese überall zwischen ihnen und den Ästen zu sehen, so malt man zuerst die Luft gleich ganz durch. Von der Aufzeichnung oder Untertuschung her wird man zur Genüge noch die Anhaltepunkte für die Konture durch die darüber gestrichene Farbe durchsehen können und — wenn nicht, nun dann mufs man sie von neuem mit dem Pinsel zu finden und zu treffen wissen.

Diese ganze Arbeit der Übermalung ist wie eine scheinbar

fortlaufend ununterbrochene geschildert worden, was sie ihrem inneren Wesen nach ja auch ist. Thatsächlich ist sie das ja aber natürlicherweise nicht, sondern sie kann über viele Tage, selbst Wochen ausgedehnt sein, denn man malt an jedem Tage eben nur so viel und so weit man kommen kann. Die Luft mit der Ferne mufs immer an einem und demselben Tage gemalt sein und ebenso müssen die Partieen, welche durch ihren Ton oder als Gegenstand zusammengehören, auch immer zusammengemalt werden und wo möglich an demselben Tage.

Wenn dann diese Übermalung ebenfalls vollkommen trocken und man sich selbst klar darüber geworden ist, was alles man anders wünscht, im Ton, in der Farbe, in der Haltung oder Ausführung, und es sind hierzu nicht wesentliche Veränderungen auf dem Bilde vorzunehmen, so versucht man alle diese gewünschten Änderungen durch eine Retusche, d. h. eine dünne Übermalung, gelegentlich durch Lasuren hineinzubringen. Um dies auszuführen, wischt man den Teil, an welchem man eben arbeiten will, ganz leicht, wie das auch früher schon genügend ausführlich besprochen ist, so dünn als möglich, am besten mit Mohnöl, oder einem der anderen vorn empfohlenen Retuschierfirnisse an, aber, nochmals sei es eingeschärft, ganz dünn.

Nehmen wir z. B. an, es sei ein Himmel zu malen, dem wir im ganzen einen etwas tieferen, milderen und gebrocheneren Ton geben wollen, so würde sich dies auf zwei verschiedene Arten ausführen lassen.

1) Man mischt die Töne oder den Ton, welchen man dem Himmel geben will, natürlich weniger brillant aber dunkler, als der bereits vorhandene und mit einem stärkeren Zusatz von Lack, Ockern, vielleicht auch von etwas Schwarz als vorher darin war. So gemischt trägt man ihn ganz dünn und gleichmäfsig auf. Ein weniges dunkler, halbdurchsichtig durch den dünnen Auftrag, kann der Ton alles leisten, was man von ihm gewünscht hatte.

2) Es kann auch, aber nur selten, eine wirkliche Lasur von den vorher gebrauchten Farben, aber ohne Weifs und möglicherweise mit weniger Kobalt, über die Malerei gezogen werden. So dünn und so vollständig gleichmäfsig, dafs späterhin niemand

mehr zu erkennen vermag, dafs hier überhaupt nur eine Lasur aufliegt.

Für den Anfang ist jedenfalls die erste Art und Weise des Fertigmachens anzuraten. Der Anfänger wird sicherer damit erreichen können, was er möchte und auch in derselben Art und Weise in der ganzen Landschaft seine Änderungen durchführen können. Es ist ja thatsächlich eine wirkliche, wenn auch meist sehr dünne Übermalung mit den verschiedensten, den Gegenständen wirklich zukommenden Farben. Während mit der zweiten Art der Ton leicht etwas Speckiges, Schweres und Trübes, oder auch Glasiges und Unkörperliches bekommen kann. Die zweite Art erfordert auch wirklich bereits viele Kenntnisse. Dem Unkundigen kann leicht durch sie die ganze Frische der Farbe, die Leichtigkeit des Tons und das Luftige verloren gehen, aber freilich lassen sich auch mit ihr wundervolle Wirkungen für den Ton und den Schmelz der Farbe erreichen.

Aufser in der Luft, braucht man aber dann auch nirgends Anstand zu nehmen, neben dünn übergangenen Stellen und in diese hinein, irgend wo mit dicker Farbe hineinzumalen, zumal im Vordergrund. Wenn da harte, rauhe Gegenstände zu malen sind, Felsblöcke, Steintrümmer u. dgl. m., so ist sogar eine möglichst starke Ungleichheit des Farbenauftrags, die fast bis an das Übertriebene streifen kann, die Benutzung jeder Zufälligkeit, genug, der entschiedene Gegensatz vom Glatten und Geleckten notwendig, wenn nicht alles leblos und langweilig, unnatürlich erscheinen soll. So also lasiert und retuschiert man erst die Gegenstände im Vordergrund mit mehr oder weniger durchsichtigen Farben, je nach Bedürfnis. Dann malt man mit deckenden Farben wieder hinein, wie man sie in der Natur gesehen hat und nun gebraucht, um dem Gegenstand durch die Farbe und vielleicht auch durch die Pinselführung ein natürliches Ansehen zu verleihen.

Niemals aber darf man bei der Vollendung des Einzelnen die Wirkung des Ganzen aus den Augen verlieren, immer mufs man das Gefühl für die Natürlichkeit und Wahrheit der Erscheinung im Ganzen, wie man sie grade beabsichtigt, in sich wach erhalten. Dann wird man imstande sein, sein Gemälde zu voll-

enden. Und sollte das nicht geglückt sein mit Partieen, welche doch zu wesentlich und wichtig für den Totaleindruck des Ganzen sind, dann bleibt nichts übrig als noch einmal diese Partieen in ähnlicher Weise durchzuarbeiten, um ihnen mit besserem Erfolg die Erscheinung zu geben, die man für notwendig hält. Aber, wie schon gesagt ist, das mufs man immer festhalten, dafs ein Gemälde, ein Kunstwerk durch und mit allen seinen Teilen als ein zusammengehöriges Ganze herzustellen ist.

Eine andere Art, die Malerei einer Landschaft anzufangen, wäre, dafs man gleich so begönne, wie vorher bei der ersten Übermalung (nach der Untertuschung); gewissermafsen also mit einer Art von Prima-Malerei. In der Beziehung wenigstens, dafs man versuchte alles in der ihm zukommenden Wirkung fertig hinzustellen. Da man in der Landschaft ja überhaupt vorzugsweise mit deckenden Farben und Tönen malt, weil die Luft auf alles, was in der Landschaft dargestellt wird, stark einwirkt und lasierende Farben überhaupt an wenigen und kleinen Stellen eine Anwendung finden, so ist eine Prima-Malerei auch bei der Landschaft vorzugsweise anwendbar. Dazu kommt in Bezug auf die Form, dafs diese ja beim Erdreich und allem, was zu ihm gehört unorganisch ist, bis zu einem gewissen Punkt in den Details wenigstens willkürlich, denn wirklich nur ein Zufall ist es, ob diese und jene kleine Erhöhung oder Vertiefung im Terrain des Vordergrundes oder an einem Felsen grade an der Stelle oder einige Zoll weiter irgend wo sitzt. Deshalb kann ein geschickter Landschaftsmaler auch jeden zufälligen Fleck, den sein Pinsel gemacht hat, zu einer lebensvollen Ausführung ausnutzen, er kann seine Gedanken ungehinderter stets auf die Gesamtwirkung richten und daher sofort auf die fertige Gesamterscheinung hinarbeiten.

Wenn in dieser Weise à la prima gemalt wird, auf die Wirkung im grofsen und ganzen, so kann man die Details nicht gut, wenigstens nicht überall gleich mit ausführen. Man legt sie nur mit einer der Dunkelheit oder Helligkeit nach passenden Farbe an, welche den Lokalton und die Wirkung des Gegenstandes wiedergiebt. Die Ausführung verspart man auf spätere

Zeit und kann hierbei in ziemlich willkürlicher Weise technisch verfahren. Man wischt vielleicht nur dünn mit Mohnöl oder einem der Retuschiermittel an, und malt willkürlich dick und dünn an dieser und jener Stelle des Felsenblocks, des Terrainabschnitts, des Zaunes oder was es nun ist. Oder man übergeht das ganze Stück mit einer dünnen Retusche, wenn man den ganzen Ton nach Farbe oder Dunkelheit erst stimmen will, und malt dann gleich in die noch nasse Farbe so hinein, wie vorher angedeutet ist. Oder man malt von neuem mit mehr oder weniger deckenden Tönen, stark oder dünn aufgetragen, — eine wirkliche Übermalung für den kleinen Teil. Das soll aber hierbei wiederholt bemerkt sein, dafs für die Dauerhaftigkeit und gute Erhaltung der Gemälde, die Gleichmäfsigkeit und Gleichartigkeit der Behandlung eine wesentliche Bedingung ist.

Ist dann alles in dieser Art beendet, so mufs in derjenigen Weise fertig gemacht, retuschiert und lasiert werden, wie dies vorher angegeben ist. Nur hüte man sich bei diesen dünnen Retuschen zu durchsichtige oder zu warme Farben anzuwenden, die nur in Schattenflächen, welche nach unten geneigt sind und in Dunkelheiten, wohin keine Einwirkung der Luft gelangen kann, an der passenden Stelle sind, sonst erhalten die Töne einer Landschaft dadurch leicht etwas Glasiges oder Speckiges.

Einem Anfänger, wenn er in dieser Weise ein Bild malen will, müfste man jedenfalls anraten, sich vorher eine Farbenskizze zu machen. In dem kleinen Mafsstabe, in dem weder Technik noch Ausführung ihm hinderlich sein konnten, kann er alles nafs in nafs in kurzer Zeit zu einander stimmen, abwägen und fertig machen. In dieser ist die Gesamtwirkung des Bildes nach Farbe, Ton, Licht und Dunkelheit so lebendig und klar wie möglich anzugeben. Nach solch einer Farbenskizze würde er dann für sein Bild die passenden und richtigen Töne leichter und besser finden und mischen können. Denn wenn er auch seine Studien nach der Natur beim Malen als leitende Anhaltspunkte bei sich hat, die Stelle, welche die betreffenden Gegenstände im Bilde einnehmen, wird immer eine Abweichung von der Studie in Ton und Haltung notwendig machen.

Um nun eine Landschaft in dieser Art zu malen, wird vor-

teilhaft sein, es nicht auf ganz weiſse Leinwand zu thun. Ein kalter grauer Ton der Grundierung würde auch nicht günstig dafür sein. Am passendsten ist ein heller warmer rötlicher, oder rötlich grauer, aber ja nicht zu dunkler Ton[1]).

Beiläufig sei hier noch erwähnt, daſs manche ausgezeichnete Landschaftsmaler, denen jede Art von Glätte im Bilde besonders zuwider ist, und welche das Feste und Körperliche der Dinge gern hervorheben, es wohl lieben, auf früher schon ganz anders bemalte Leinwand neues und anderes zu malen. Andere bestreichen erst mit willkürlich dickem Auftrag und breiten Pinselstrichzügen in neutralen nicht ganz hellen Tönen die Leinwand und malen auf dieser sehr ungleichen und ungleichartigen Grundierungsfläche, wenn die Farbe ganz trocken geworden ist. — Entsteht dann darauf ein wirklich schönes Kunstwerk, so kümmern uns die Mittel nicht, welche der Künstler gebraucht hat es herzustellen. Aber jungen Künstlern ist dies Verfahren entschieden abzuraten. Wo Geist und Talent vorhanden, kommen sie schon zur Erscheinung, aber einfangen lassen sich diese köstlichen Dinge durch kein technisches Mittel.

Noch eine andere gute Art, Landschaften anzulegen, empfiehlt sich besonders in einigen Fällen und dann vorzugsweise denen, welche schon einige Kenntnisse gesammelt haben und die mit gröſserer Sicherheit überall schon die richtigen Töne zu treffen imstande sind, welche sie zu haben wünschen.

Wenn es sich nämlich vorzugsweise um gröſsere Massen von Laub oder Vegetation aller Art handelt, Bäume, Sträucher, Grasflächen u. dgl. m., so ist es vorteilhaft, diese Massen mit dem mittleren Ton der transparenten Stellen d. i. dem der wärmsten und nicht tiefen Schatten anzulegen und erst später, wenn diese Anlage ganz trocken ist, die Lichter, mögen sie durch Sonnenbeleuchtung oder nur durch das allgemeine Licht des Himmels

[1]) Es ist nicht anzunehmen, daſs in unserer Zeit jemand auf den Gedanken kommen könnte, wieder auf Bolus oder schwarzer Grundierung malen zu wollen, wie das in der zweiten Hälfte des siebzehnten und im achtzehnten Jahrhundert geschehen ist. Es ist bekannt, daſs diese Grundierungen die darauf gemalten Bilder vollständig ruiniert haben.

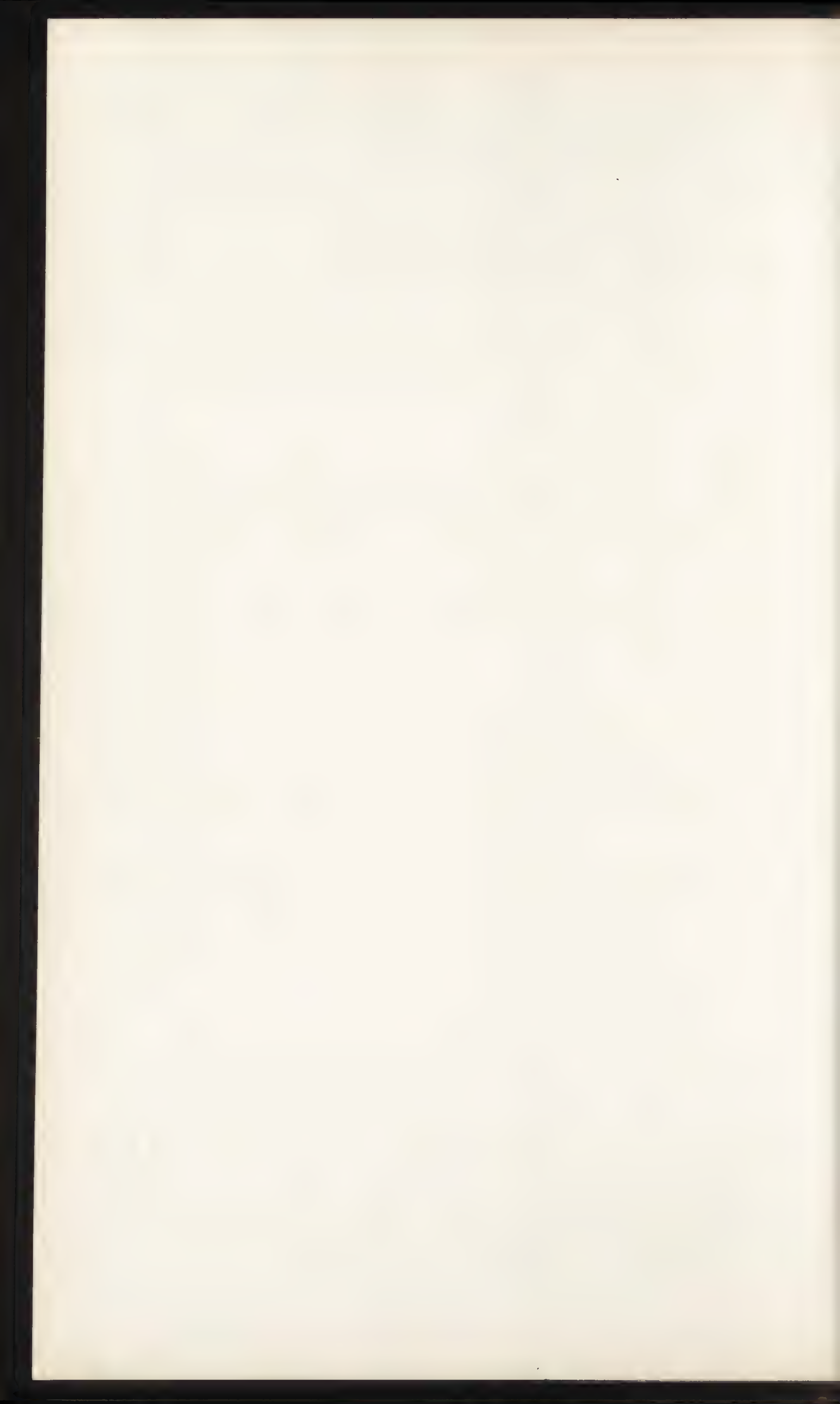
hervorgebracht sein, aufzusetzen und ebenso die tieferen Töne des Schattens mit luftigeren, festeren oder auch warmen Tönen.

Besonders günstig ist es, die Partieen des Grüns so anzulegen, wenn die Beleuchtung mehr von hinten kommt und die grofsen Massen also hauptsächlich und wesentlich transparent erscheinen. Denn, je nach der dichteren oder dünneren Masse von Blättern durch welche das Licht dringt, dunkler oder heller in ihren transparenten Tönen angelegt, hält eine solche Anlage immer den Hauptton der Masse fest. Später sind ebensowohl die dichteren, weniger oder gar nicht transparenten Partieen im Schatten, ohne und mit Einwirkung der Luft, und ebenso auch die Lichter aufzusetzen. Die Wirkung wird der Natur sehr ähnlich, die transparenten Töne, mit verhältnismäfsig milden Farben durch dünneren Auftrag doch hell und brillant erscheinend, leuchten dadurch etwas weniger als die stark aufgesetzten Lichter. Diese bekommen, auf den dunkleren Ton aufgesetzt, etwas Festes und mit der deckenden Farbe lassen sich die Formen auf den tieferen Grund charakteristisch und lebendig bequem zeichnen. Nur mufs man sich in acht nehmen, dafs nicht etwas Scharfes und Hartes, ja auch Trockenes, Dekoratives in diese so aufgesetzten Lichter kommt, was sich durch den Wechsel hellerer und tieferer Töne, die sich den dunkeln nähern, wohl vermeiden läfst. Es bedürfte viel brillanterer Farben, um für die transparenten Schatten dieselbe Brillanz heraus zu bekommen, wenn man dick und deckend malen wollte und es ist schwer mit sehr brillanten Farben die milde Harmonie hervorzubringen, welche uns die Natur immer zeigt.

Wenn jemand so weit ist, dafs er selbst Bilder malt oder malen will, dann mufs er nicht nur die guten Werke unserer Zeit, sondern ebenso auch die Werke der grofsen älteren Meister, wie Claude Lorrain und Poussin, der grofsen Niederländer Ryisdael, Hobbema, Berghem, van der Neer u. a. m. mit Aufmerksamkeit betrachten und studieren. Was immer er auch von den Zeitgenossen vortreffliches lernen kann, mit Bewunderung wird er bei jenen sehen, in wie einfacher und naiver Weise sie ihrer künstlerischen Empfindung gefolgt sind. Mit den einfachsten Mitteln

haben sie grofse Wirkungen hervorgebracht und aus der Natur nachgeahmt, was ihnen schön und interessant erschien und haben dies zu einer überaus harmonischen Erscheinung gestaltet. Die Einfachheit und namentlich die Absichtslosigkeit verleihen den Werken eine Gröfse, welche oft selbst bewunderungswürdigen Arbeiten fehlt, die nicht so einfach und absichtslos aus der Seele, der Empfindung der Künstler geflossen sind, sondern die Wirkung auf den Beschauer als Ziel des Schaffens gehabt haben. Wer malt, was ihm so recht gefällt und das Herz bewegt hat, der wird, seien es grofse oder kleine Gegenstände, die er malt, damit auch andere bewegen. Keine Kunstfertigkeit, keine Brillanz des Könnens allein vermag ohne jenen lebendigen Herzschlag der eigenen Empfindung, deren Spiegelbild das Werk ist, die Menschen hinzureifsen und auf die Dauer zu erwärmen. Überall aber mufs die Empfindung des Künstlers ein reiner Spiegel der Natur sein und nur, wenn es dem Künstler gelingt, uns die Eindrücke der Natur wiederzugeben, die sie auf ihn selbst gemacht haben, wird er das Gemüt des Beschauers bewegen.

Was immer einem Maler die Anregung zu einem Landschaftsgemälde giebt, immer hat er für die Ausführung seiner Idee die Natur zu studieren und immer von neuem zu studieren. Nicht nur, um die auf dem Gemälde dargestellten Gegenstände so charakteristisch darzustellen, als ihm nur irgend möglich ist, sondern ebenso charakteristich gerade dasjenige, was ihm die Anregung zu dem ganzen Gemälde gegeben hat. Sei dies die Wirkung oder Schönheit der Farbe, oder des Lichtes, der Wolkenbildungen des Himmels, oder der festen Körper; genug, immer mufs alles natürlich und charakteristisch für die Tageszeit, die Besonderheit des Landes, der Bodenverhältnisse und des Klimas, unter dem sich diese befinden, sein. Aus der empfangenen Anregung wird sich dies, wie von selbst ergeben, die Studien werden den Künstler in den Stand setzen, sich des Charakters allerzugehörigen Einzelheiten um so bewufster zu werden.



III.

DIE WERKSTATT.

MALERGERÄTSCHAFTEN. FIRNIS.



Dreizehnter Abschnitt.

Die Werkstatt und ihre Einrichtung.

Da dies Werk wesentlich, wenigstens in erster Linie, für Anfänger und Kunstfreunde bestimmt ist, mufs deshalb auf Einzelheiten eingegangen werden, die für die Künstler von Fach überflüssig, für Personen, die sich nicht mit der Malerei beschäftigen, gleichgültig, für den Anfänger aber von grofser Wichtigkeit sind, zumal da er dieselben, in anderen Büchern beisammen und in einer passenden Ordnung aufgestellt, vergebens suchen würde. Aus diesem Grunde sind und werden auch jetzt viele oft schon bekannte Dinge so eingehend und ausführlich beschrieben, weil dies Buch eben denen vorzugsweise eine Hülfe sein soll, welche sonst keinen Ratgeber haben.

§ 49. Licht, Beleuchtung.

Das Notwendigste und Wichtigste in einer Malwerkstatt ist, aufser dem Raum an und für sich, gutes Licht für eine gute Beleuchtung. Hierzu ist wesentlich notwendig:

I. Dafs das Licht von Norden in die Werkstatt kommt, denn Sonnenschein in ihr läfst alles übrige als Schatten erscheinen, der nur Reflexlicht von der sonnenbeleuchteten Stelle erhält; dies ist aber eine Beleuchtung, die nur für diese eine Wirkung brauchbar ist. — Aufserdem aber ist die vollständige Veränderung der Beleuchtung, die entsteht, wenn vorüberziehende Wolken die Sonne verdecken, äufserst hinderlich.[1]) — Wie der Sonnenschein sind

[1]) Indessen kann man nicht vermeiden, auch wenn das Fenster nach Norden geht, dafs nicht gelegentlich weifse und leuchtende Wolken die Art der Beleuchtung verändern sollten, allein dies läfst sich ertragen, es ist von kurzer Dauer. Ja, leuchtendes Gewölk kann sogar bisweilen Veranlassung sein, einen charakteristisch stärkeren und besseren Effekt von Schatten und Licht zu sehen und diesen dann wiederzugeben. Ist dies dem Künstler wünschenswert, so mufs er suchen, diese Wirkung im Gedächtnis festzuhalten, damit im Bilde ebenfalls etwas von dieser pikanteren Lichtwirkung zur Erscheinung komme.

aber auch die Reflexe von Häusern, Dächern, Wänden, Bäumen etc. zu vermeiden. Je näher, je stärker beleuchtet diese sind, um so nachteiliger wirken sie, da die Beleuchtung und Färbung dadurch vollständig verändert wird.

II. Das Licht mufs von **einem** Fenster (einer Lichtquelle) herkommen, nicht nur von einer Seite. Wo dies nicht der Fall ist, da hebt das Licht von dem einen Fenster die Halbtöne, Schatten, Schlagschatten von der Beleuchtung des andern Fensters zum Teil auf. Die Formen werden undeutlicher und unverständlicher. Da die Beleuchtung, Licht, Halbton, Schatten, Reflex dem Maler das liefert, wodurch er die Form nachbildet, würde eine solche verwirrende Beleuchtung die Formengebung nicht nur erschweren, sondern oft unmöglich machen. Dasselbe würde in noch verstärktem Mafse der Fall sein, wenn gleich starkes Licht von verschiedenen Seiten her dieselbe Natur beleuchtete.

III. Das Licht mufs von oben her kommen. Mehr oder weniger, immer aber doch ein wenig von oben. Diese Beleuchtung läfst die Formen einfacher, ruhiger, schöner erscheinen. Wie die Beleuchtung von der Seite die seitliche Abrundung, die seitliche Abweichung der Flächen voneinander am deutlichsten zeigt, so zeigt die Beleuchtung von oben am deutlichsten die vorspringenden Partieen und Flächen vor den mehr zurückweichenden. — Aufserdem ist diese Art der Beleuchtung dem Bau des menschlichen Auges am entsprechendsten und vorteilhaftesten, da eine Beleuchtung anders wo her die Augen irritiert und angreift.

Die beiden ersten Bedingungen einer guten Beleuchtung sind nur durch bauliche Einrichtungen, die letzte ist überall leicht herzustellen, vorausgesetzt, dafs das Fenster hoch genug dazu ist.

> Man hängt nämlich eine dunkle Gardine, welche das Licht nicht durchläfst, an zwei Ringen auf beiden Seiten des Fensters in beliebiger Höhe (etwas über Mannshöhe genügt) auf.

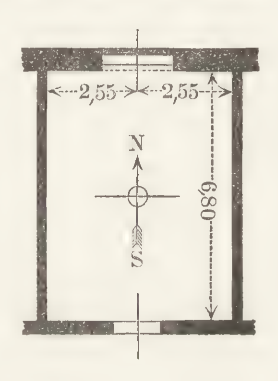
Will man den sehr schneidenden Gegensatz von Hell und Dunkel, der für die dem Fenster zugewendeten Augen des Modells sehr ermüdend sein würde, vermeiden, so setzt man auf den dunkeln Stoff der Gardine innen weifses Zeug, welches den Eindruck der Dunkelheit sehr mildert. Läfst man dies weifse Zeug

noch, und zwar doppelt gelegt, den Rand des dunkeln Stoffs oben, vielleicht 5 cm, überragen, so bringt man dadurch einen noch mildern Übergang aus der Dunkelheit in die Helligkeit hervor.

§ 50. Gröfse, Verhältnis.

Die notwendige Gröfse der Werkstatt hängt von den Gegenständen ab, die in ihr gemalt werden sollen. Gröfsere und figurenreiche Gemälde verlangen selbstverständlich einen gröfseren Raum, als Brustbilder und Studienköpfe. Gewisse Raum-Verhältnisse sind aber unter allen Umständen notwendig.

Das Modell mufs ungefähr 2 m vom Fenster entfernt seinen Platz haben. 1) Damit das volle Licht von dem bis zu einer gewissen Höhe verhängten Fenster auf dasselbe fallen kann. 2) Weil der Maler seinen Platz fast immer zwischen dem Fenster und dem Modell haben wird, das Fenster, dem er eher etwas den Rücken zukehrt, sich zur Linken.[1]) Er mufs, auch bei einem Brustbilde oder Studienkopf, von seinem Modell 1,5 bis 2 m entfernt sein, damit er alles mit einem Blick übersehen kann. Aufserdem mufs er Raum hinter sich haben, damit er zurücktreten und sein Gemälde aus einiger Entfernung betrachten und so die allgemeine Wirkung desselben besser beurteilen kann. Auch hinter dem Modell mufs ein ausreichender Raum sein, damit der Hintergrund genügend zurücktritt. Das Gegenteil ist wenigstens oft sehr störend und, wenn man nach der Natur malt, nur in besonderen Fällen passend, dagegen beim Kopieren nicht hinderlich.



Dies alles würde schon eine Länge der Fensterwand von 5 bis 6 m verlangen. Annähernd auch eine ebensolche Tiefe des Raums, da man oftmals das Modell, namentlich Kinder und junge

[1]) Ein Maler mufs das Licht von der linken Seite her haben, weil sonst die rechte Hand, wenigstens die Pinselspitze, einen Schatten auf die Stelle grade wirft, wo er malt. Dessenungeachtet kann man das Modell von vorn oder von rechts beleuchten, wenn die Wirkung der Natur so besser erscheint oder wenn das Bild später in derselben Beleuchtung aufgehängt werden soll.

Mädchen, die eine blühende Farbe haben, gern in volles Licht (also dem Fenster mehr gegenüber) setzen wird; man wird überhaupt meist das Modell etwas entfernt vom Fenster setzen. Das Bild mufs der Maler zwischen dem Modell und dem Fenster aufstellen, annähernd in einem rechten Winkel gegen dieses, damit es nicht mehr Licht erhalte, als jemals später.

Handelt es sich nun um ganze Figuren, so mufs die Entfernung des Malers von seinem Modell ungefähr noch einmal so grofs sein, mindestens für die Studie und für die Aufzeichnung. Ein zu kurzer Abstand vom Modell würde das Unterteil desselben verkürzt und falsch, ebenso alle horizontalen Flächen aufsteigend, nicht horizontal erscheinen lassen. Immer hat der Maler einen niedrigeren Standpunkt, einen tieferen Sitz einzunehmen, wodurch sein Augenpunkt und Horizont niedriger wird, so dafs jene Übelstände nicht eintreten.

Dies alles mufs innegehalten werden, auch wenn einige Partieen in gröfserer Nähe des Modells auszuführen sind.

Wenn das Modell, eines noch weiteren Abstandes wegen, tiefer in das Zimmer zurückgestellt, dann nicht mehr das volle Licht, namentlich oben erhalten könnte, so mufs sich lieber der Maler so weit zurückziehen, um die nötige Entfernung vom Modell zu erlangen, dieses aber mufs jedenfalls die volle Beleuchtung erhalten.

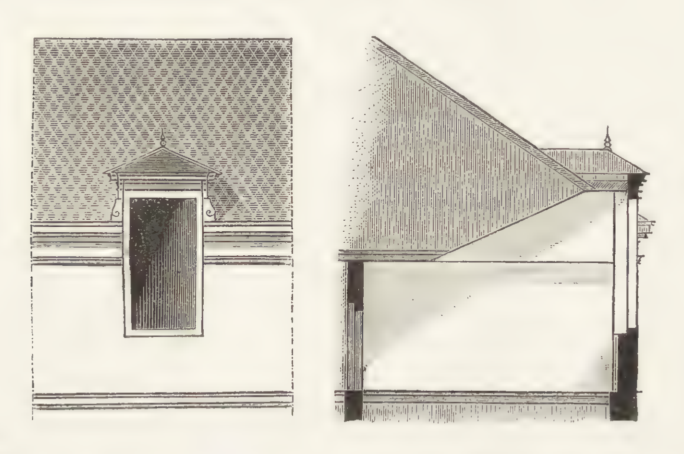
Ein Modelltisch ist immer ein sehr wünschenswertes, ja notwendiges Ausstattungsstück eines Ateliers. Dies ist ein fester Tisch oder Kasten von 0,25 bis 0,50 m Höhe, etwa 1,20 m Breite und 1,70 m Länge, besser noch von 1,40 bis 1,70 m im Quadrat, auf welchen das Modell gestellt oder gesetzt werden kann. Dann kann der Maler stehend oder sitzend sich um so leichter die passende Augenhöhe wählen.

Aus dem Vorangegangenen kann man leicht entnehmen, dafs für die Höhe der Werkstatt mindestens 4 m erforderlich, 4,50 m ausreichend und noch mehr sehr wünschenswert sind.

Alle diese Angaben über die verschiedenen Abmessungen der Werkstatt sind natürlicherweise nur ungefähre und sollen nur dazu dienen, dem Unkundigen eine Vorstellung zu geben von dem, was in dieser Beziehung notwendig, was wünschenswert ist.

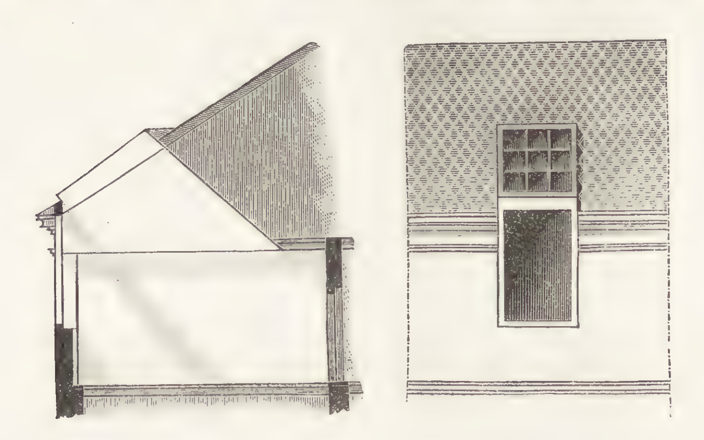
Fast überall mufs man sich mit Räumen behelfen, die man vorfindet. Nach den obigen Mitteilungen kann aber ein jeder beurteilen, ob der Raum brauchbar für seine Malerwerkstatt ist oder nicht.

Manches kann ohne Nachteil doch auch anders sein. So darf der Raum links vom Fenster viel geringer sein, im Notfall ganz gering. Fehlt der Raum rechts vom Fenster, so ist das viel störender und kann nur in etwas durch die Tiefe (Breite) des Raums bei genügend grofsem Fenster ersetzt werden. Fehlt es dem Raum an Tiefe, so mufs der Raum rechts vom Fenster entsprechend gröfser sein. Die thatsächlichen Mafse aber werden, selbst wenn man das Atelier neu baut, durch die Gröfse der Gemälde, die darin gemalt werden sollen, bestimmt.

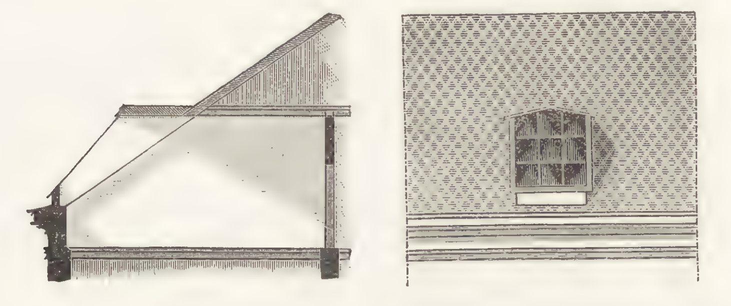


Über die Höhe ist vorher ebenfalls das Notwendige bemerkt. Das seitliche Licht ist um so schöner, je mehr es von oben her kommt. Die Beleuchtung in einem Raum unmittelbar unter dem Dache kann in dieser Beziehung leicht verbessert werden. In der Breite des Fensters wird ein weit hineinreichender Ausschnitt aus der Decke gemacht, das Fenster beliebig erhöht, die Öffnung der Decke oben und seitlich, etwa wie ein Dachfenster, geschlossen. Oder: man läfst das Fenster bis zum Dach hinaufgehen und hier ein Oberlicht anschliefsen. Unmittelbar unter dem Dach kann man, wenn der Raum sich sonst nach Höhe, Breite und Tiefe für eine Malerwerkstatt eignet, eine sehr schöne Beleuchtung

herstellen. Genügend hoch vom Fufsboden, also mindestens 1,75 bis zu 2,50 m. wird für das Fenster eine Öffnung in das Dach



gemacht und dann, zwar immer noch in etwas schräger Lage, oben aber doch weit vor der Dachlinie ein Malfenster angebracht und mansardenartig mit dem Dach verbunden. Jede dieser

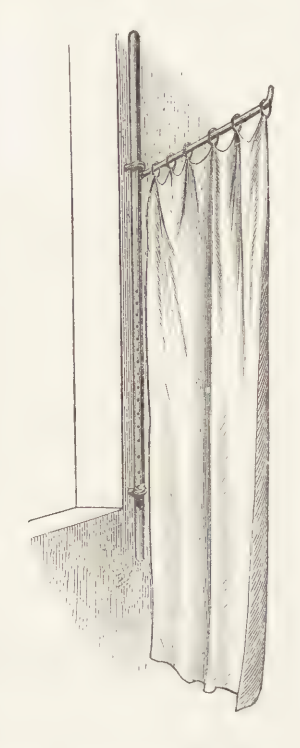


Vorrichtungen wird ein wirklich schönes und reines Licht für die Natur und die Gemälde hervorbringen.

Meist aber wird es sich darum handeln, ein gewöhnliches Zimmer als Werkstatt einzurichten. Je mehr ein solcher Raum die an ein Atelier zu stellenden vorher besprochenen Bedingungen erfüllt, um so besser eignet er sich zu einer Malerwerkstatt. Wenn der Raum und die Fenster hoch, eines von diesen ungefähr

in der Mitte des Zimmers und nach Norden gelegen ist, so kann ein solcher Raum sehr wohl als ausreichend gutes Atelier benutzt werden.

Gelegentlich kann es sehr wünschenswert für den Maler sein, das ganze Licht des Fensters für seine Arbeit zur Verfügung zu haben, das Modell aber möglichst von oben zu beleuchten. Hierfür wird — statt der gewöhnlichen, vorher (Seite 292) angeratenen Verhängung des Fensters — folgende Einrichtung gute Dienste thun. An den kleinen Schenkel eines von runden Eisenstäben gemachten Winkels wird eine Gardine gehängt, die bis zur Erde zu reichen hat und ganz ebenso wie die zum Vorhängen des Fensters gebrauchte gemacht sein mufs. Der lange vertikale Schenkel steckt in zwei an der rechten Seite des Fensters angebrachten Ösen, in denen er sich wie eine Thür drehen und durch hineingebohrte kleine Löcher und einen kleinen Pflock hoch und niedrig gestellt werden kann. Die Länge des kleinen Schenkels richtet sich nach der Breite des Fensters und wird am passendsten immer ein wenig geringer als diese genommen. Dreht man nun die Gardine vom Fenster ab, so läfst sie an der linken Seite das ganze Licht des Fensters zum Gebrauch für den Maler frei, während das nach rechts und zurücksitzende Modell seine Beleuchtung nach Belieben hoch von oben her erhält.



In einem zweifenstrigen Zimmer, dessen Fenster ziemlich in der Mitte und durch keine breite Wand (etwa nur von 0,50 m) getrennt sind, ist dieselbe Vorrichtung mit Vorteil anzuwenden. Hierbei ist der Winkel von Holz zu machen, der lange Schenkel wie auch die Gardine, reicht von nahe der Decke bis nahe zum Fufsboden, der kurze von der Mitte der Fensterwand bis zur gegenüberstehenden Seite des Fensters. Die Gardine ist auf beiden

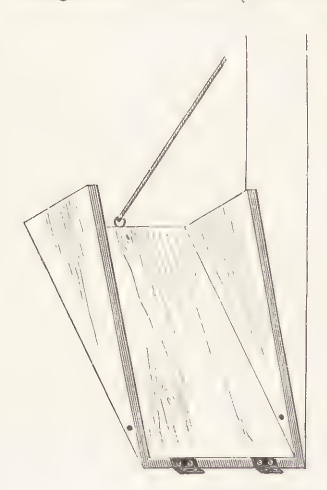
Seiten dunkel und wird, mehr nach der einen oder andern Seite gedreht, das Licht eines jeden Fensters verhindern, auf die entgegengesetzte Seite zu gelangen. Der Kreis der Beleuchtung und des Lichtes für Maler und Modell aber ist um so viel gröfser dadurch geworden. Für Modell und Maler, getrennt aber einheitlich.

§ 51. Ein Schutz gegen die Reflexe von aufsen.

Man kann sich gegen den Wiederschein benachbarter Baulichkeiten oder Bäume verwahren, wenn diese nicht gar zu hoch und besonders der Werkstatt nicht zu nahe sind.

Dieses geschieht durch einen mit Wachstuch überspannten Rahmen, aufserhalb und in der Art angewendet, wie dies bei den Fenstern der Gefängnisse üblich ist, oder durch einen hölzernen, schrägen Fensterladen, den man mit dunkler Ölfarbe streicht.

Ein solcher Fensterladen besteht aus der nach aufsen überhängenden Platte (dem Boden), der so breit als das Fenster sein mufs, und aus zwei Seitenstücken, welche, noch innerhalb der Mauerdicke verbleibend, oben genügend breit, nach unten spitz zugeschnitten, mit dem Mittelstück verbunden sind. Mit der spitzen Kante auf der Fensterbrüstung immer fest ruhend, läfst sich die so zusammengefügte Einrichtung nach aufsen hin beliebig neigen.



Unten in der Mitte der Platte läfst man eine kleine Öffnung zum Abflufs des Regenwassers, und oben schraubt man einen Ring ein, durch welchen eine Schnur geht, um damit den Fensterladen zu halten und ihn in der notwendigen Neigung fest zu stellen. Diese Neigung wird durch die Höhe der Gegenstände, die man verdecken will, bestimmt. Je mehr man die Schnur anzieht, desto mehr verdeckt der Fensterladen die Gegenstände; je mehr man ihn neigt, desto mehr Licht fällt in das Innere des Zimmers. Das Unterteil des Fensterladens wird durch zwei Zapfen, die in der Mauer angebracht sind, oder durch Charniere befestigt.

Die Seitenstücke des Fensterladens verschliefsen die Lücke, die durch die Neigung entstehen würde, und müssen daher oben eine Breite haben, die der gröfsten Öffnung, die man dem Fensterladen zu geben veranlafst ist, entspricht.

Die Höhe des Ladens richtet sich nach der Höhe der Gegenstände, deren Wiederschein man fürchtet. Man ändert diese Höhe beliebig, indem man den Fensterladen mehr oder weniger neigt.

Ein solcher Fensterladen bedeckt die Gegenstände, welche reflektieren würden, vollständig und läfst dessenungeachtet das Licht wie durch einen Trichter bis unten an das Fenster einfallen, wogegen eine Gardine der Werkstatt das Licht eine Strecke hinein entziehen würde.

Zum Schutz gegen den Sonnenschein

bedient man sich eines viereckigen Rahmens aus leichtem Holz, der etwas breiter als die Fensteröffnung und ohne Querholz gemacht sein mufs und der mit dünnem Pergamentpapier oder mit Paus-Leinwand bespannt wird.

Um ein Verziehen des Rahmens durch die Spannung des Papiers zu verhindern, werden die sich in der Diagonale gegenüberstehenden Winkel des Rahmens je durch einen straff gezogenen Bindfaden miteinander verbunden und die Bindfäden in der Mitte, wo sie sich kreuzen, miteinander verknotet.

Der Rahmen wird an zwei Schnüren aufgehängt, die über Rollen geleitet werden und mit einem Gegengewicht zu versehen sind, das der Schwere des Rahmens entspricht und denselben ohne weiteres in jeder beliebigen Höhe festhält.

Wird der Rahmen so hoch gemacht, dafs, wenn er den Fufsboden berührt, sein oberer Teil die am Fenster befestigte dunkle Gardine nicht überragt, so hat man selten nötig den Rahmen ganz abzunehmen.

Diese bequeme Handhabung des Rahmens ist, wenn bei einem veränderlichen Himmel die Sonne sich zeigt und alle Augenblicke wieder verschwindet, besonders angenehm; denn dieser fortwährende Wechsel des Lichts würde ganz unerträglich sein, wenn allemal der Rahmen thatsächlich aufgehängt und abgehängt werden müfste.

§ 52. Ausstattung der Werkstatt.

Der Maler, der ja doch Freude hat an der farbenreichen Mannigfaltigkeit der Erscheinung der Dinge, am Glanz und Spiel des Lichtes, stattet sich gern seine Werkstatt mit schönen Stoffen, Teppichen, Möbeln, womöglich alten Waffen, Gefäfsen, Gipsabgüssen nach seinem Geschmack schön und malerisch aus. Studien, Skizzen, Kartons, Kupferstiche, Photographien bedecken die Wände, damit seinen Blicken, wohin sie auch fallen, Anregendes und Wohlgefälliges begegne. Was grade und wie viel von allen diesen Dingen, das bestimmen die Umstände natürlich und die Eigentümlichkeit des Künstlers. Dafs, wenn sich die Ausstattung des Ateliers auf das Notwendige zu beschränken hat, dies so gut und brauchbar, wie grade möglich, sein mufs, wird jedem Maler nahe liegen.

Zu der notwendigen Ausstattung der Werkstatt aber gehört ein Modelltisch, dann Vorkehrungen, um sich verschiedene Hintergründe herstellen zu können, von deren Bedeutung vorher genügend gesprochen ist, ebenso von dem Vorteil, wenn man ihn sich wirklich so herstellen kann, wie man ihn wünscht. (S. Untermalung u. Übermalung.) Denn wie immer der Anstrich[1]) der Werkstatt sei, für alle Persönlichkeiten und Darstellungen wird niemals ein und derselbe Hintergrund der passendste und beste sein, weder in bezug auf die Farbe, noch auf den Grad der Dunkelheit.

Tapetenstücke oder mit Leimfarbe bemalte Leinwand an Rollen befestigt und an einem Ständer aufgehängt, ermöglichen diese Hintergründe in der mannigfaltigsten Weise, nah und fern, dem Lichte zu- und abgekehrt, wie es gerade vorteilhaft für das Aussehen des Modells ist, aufzustellen. Wie verschiedenartig hell und dunkel Farbe, Licht und Schatten wirken, ist genügend oben auseinandergesetzt. Vorzugsweise nützlich wird diese Einrichtung sein, wenn der Hintergrund einen Himmel darstellen soll, wo dann die einzelnen Streifen an und für sich und durch ihre Stellung

---

[1]) Eine sehr passende Farbe hierfür ist ein nicht zu heller und nicht zu kalter, bläulich grauer Ton, etwa so wie gröfsere Architektur-Komplexe aus einiger Entfernung und gegen die Sonne gesehen, also als Schattenmasse, erscheinen.

gegen das Modell, durch Färbung und Helligkeit, dem jungen Künstler die besten Dienste leisten können. Handelt es sich um eine wirkliche Darstellung im Freien, so ist das Natürlichste und Beste, dieselbe auch im Freien zu studieren und da zu malen.

§ 53. Wie die Werkstatt eines Malers gekehrt werden mufs, um dabei Staub so viel als möglich zu vermeiden.

Wie trivial es auch erscheinen mag, dennoch wird es gut sein, denen, welche keine Idee davon haben, eine Unterweisung über die beste Art der Reinigung der Malerwerkstatt zu geben. Die Sache ist wichtig genug, weil Staub und Schmutz überaus schädliche Dinge für die Ölmalerei sind.

Man rollt eine genügende Menge von Sägespäne, welche durch warmes Wasser feucht gemacht sind, mit einem Besen von Birkenreisern über den Fufsboden hin, wodurch aller Schmutz und Staub desselben von den Sägespänen aufgesogen wird. Danach kann man den Fufsboden mit jedem Besen wirklich kehren und zuletzt noch mit einem Borstbesen. So wird Schmutz und Staub des Fufsbodens beseitigt, ohne dafs derselbe sich in der Luft verbreitet und den Bildern schädlich wird.

Ein anderes Mittel, sich vor dem feinen Staub zu schützen, und zwar das beste für eine Malerwerkstatt ist, dem Fufsboden einen Ölanstrich zu geben, um ihn öfters waschen zu können, ohne doch die Feuchtigkeit in das Holz einziehen und dadurch lange nachwirken zu lassen. Zu einem guten Ölanstrich des Fufsbodens gehört aber, dafs man denselben mehrere Male in heifsem Leinöl tränkt, bis dies nicht mehr einzieht, und alsdann ebenfalls denselben mehrmals mit dünnem Ölanstrich übergeht. Dünnen Ölanstrich, zu dem stets Bleiweifs mitgebraucht worden ist, und nachdem man vorher mit Glaserkitt[1]) alle Fugen und etwaige Löcher ausgefüllt hat.

Um einen so gestrichenen Fufsboden zu waschen, fafst man ein in reinem Wasser nafs gemachtes Tuch an den zwei Enden und

[1]) Soll der Glaserkitt gut und dauerhaft sein, so mufs er aus Bleiweifs ohne Beimischung von Kreide verfertigt sein; man kann aber etwas roten oder gelben Ocker oder Schwarz hinzuthun, um ihm die weifse Farbe zu nehmen. Man vermischt das Bleiweifs mit gekochtem Leinöl und thut nur so viel von diesem hinzu als nötig ist, um eine sehr steife Paste zu machen, die man mit einem starken runden Holze und auf einem harten Steine oder starken Brette stöfst und wendet, — wenn dies genügend geschehen ist, so ist der Kitt fertig.

zieht dies rückwärtsgehend über den Fufsboden sich nach. Indem man am Ende jedesmal das schmutzige Wasser aus dem Tuch auswringt, nachdem man es mehrmals, in reines Wasser getaucht, wiederholt hat, zieht man in der gleichen Weise wie vorher und dicht an demselben einen neuen Streifen, und so weiter bis der ganze Raum in dieser Weise aufgewaschen ist. In gleicher Weise wiederholt man nachher dasselbe Verfahren mit einem reinen und immer in reines Wasser getauchten, aber vollständig ausgewrungenen Tuche, um den Fufsboden abzureiben, der dann auch in kürzester Zeit trocken wird, da die Feuchtigkeit nicht in den Fufsboden einziehen kann.

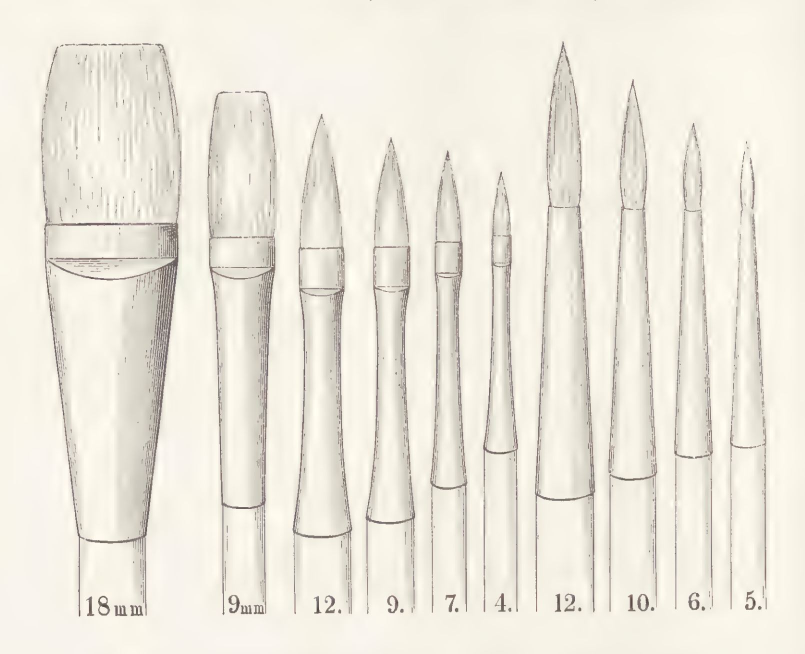
Vierzehnter Abschnitt.

Von den Haar- und Borstpinseln zum Malen und von den Dachspinseln (Vertreibern).

§ 54. Von den Haarpinseln.

Ein guter Haarpinsel mufs eine konische Form haben und beim Austritt aus der Blechfassung keinen Bauch bilden. Man nimmt also diejenigen, welche keine solche Ausbauchung haben, sondern einer Pfeilspitze ähnlich sind. Die Spitze darf weder in ein Paar Haare auslaufen, noch zu stumpf, sondern mufs etwas abgerundet sein. Die Haare, gleich und fein am Ende, müssen sich insgesamt so vereinigen, dafs sie nur eine einzige weiche Spitze bilden. Niemals nehme man Pinsel, die sich ausspreitzen und zwei oder mehrere Spitzen bilden, was man erkennen kann, wenn man sie nafs gemacht hat. Sie müssen auch gut und fest gebunden sein und die Spitze darf nur von den Haarspitzen selbst gebildet werden, welche diese Spitze des Pinsels durch die eigene allmähliche Verjüngung eines jeden Haares bilden. Nicht dadurch, dafs am Ende etwa weniger Haare wären als oben an der Bindung. Überdies mufs der Pinsel elastisch sein und sich von selbst wieder heben, wenn man auf die Spitze gedrückt hat und ihn dann wieder aufhebt. Pinsel, welche diese Eigenschaft in einem hohen Grade haben, sind von den Haaren aus dem Ende des Marderschwanzes. Sie sind gewöhnlich etwas rötlich, indessen auch einige derselben schwärzlicher als andere. Diese Pinsel sind teuer, indessen sind sie vorzugsweise zu empfehlen, sie sind besser als Fisch- und Ichneumonpinsel. Man findet sie in verschiedenen Gröfsen vorrätig.

Aufser den rund gebundenen giebt es flach oder platt gefafste, in ebenso viel Gröfsen, wie die runden. Die kleineren von diesen müssen ebenfalls immer eine ordentliche und gute Spitze machen, die gröfseren können das allerdings nicht, aber nafs gemacht und ausgedrückt dürfen sie sich ebenfalls nicht in einzelne Partieen spalten oder einzelne Haare abstehen lassen. Auch diese sind in verschiedenen Grössen, bis 18 mm Breite, vorhanden.



Die Stiele der Pinsel müssen wenigstens 35 bis 40 cm lang sein; mit zu kurzen Pinselstielen malt es sich schlecht und unbequem. Um den Pinsel gut und frei zu führen, mufs die Hand ungefähr 5 bis 10 cm und sogar noch weiter vom Gemälde entfernt sein können.

§ 55. Von den Borstpinseln.

Die Borstpinsel ebenfalls in Weifsblech sowohl rund wie flach gefafst, müssen auch eine beinahe konische Form haben, dürfen aber keine wirkliche Spitze bilden. Bei den Borstpinseln ist die flache Fassung der Pinsel besonders zu empfehlen, sie sind dadurch noch elastischer. Mit der breiten Seite sind die Flächen bequem

zu modellieren, mit der schmalen kann man bestimmter, schärfer und strichartig malen. Das Haar dieser Pinsel ist immer weiſslich. Die dicksten sind von stärkeren Borsten als die dünneren, zu denen feinere Borsten genommen werden. Die runden und die flachen Borstpinsel sind in sehr verschiedenen Gröſsen in den Handlungen zu erhalten. Die allerkleinsten Pinsel dieser Art sind von Ziegenhaaren, alle übrigen von Schweinsborsten.



Weder ein Haar- noch Borstpinsel darf jemals auf den Seiten, etwa mit der Scheere, spitz zugeschnitten sein, sondern die feine Spitze des Haares, die von Natur spitz zuläuft, muſs auch allein die Spitze des Pinsels bilden. Sobald auch nur ein oder zwei abgeschnittene Haare im Pinsel sind, macht er Furchen in die damit aufgetragene Farbe. Dergleichen Pinsel muſs man bei Seite legen und (wenn überhaupt) sie nur bei Hintergründen, Haaren oder an Stellen gebrauchen, in welchen einige leichte Furchen nicht nachteilig sind.

Man bediene sich so viel als möglich und vorzugsweise der Borstpinsel, wie dies schon früher anempfohlen ist. Alle Anfänger sind immer sehr geneigt die Haarpinsel dem Borstpinsel vorzuziehen. Die Ölmalerei aber verlangt eine fette und breite Behandlung, bei der die Weichheit durch die Malerei selbst hervorgebracht werden mufs. Man brauche daher die Haarpinsel vorzugsweise nur um Gegenstände, die eine grofse Delikatesse erfordern, mit feineren Pinselstrichen zu machen, oder bei kleinen Gemälden, auf welchen die Gegenstände aufserordentlich klein sind, zumal für sehr kleine Köpfe und Figürchen von Menschen und Tieren, genug für alles was so klein ist, dafs es selbst mit den kleinsten Borstpinseln nicht rein und bestimmt genug behandelt werden kann. Die Borstpinsel setzen die Farbe besser auf die Leinwand ab, während die Haarpinsel sie rollen, wegwischen und mit sich fortnehmen. Es erscheint denn auch eine Arbeit, ausschliefslich mit Haarpinseln gemalt, leicht mager und gequält.

Der Mafsstab der Gröfse der Borst- und Haarpinsel, so wie die Wahl zwischen diesen richtet sich nach der Grösse der Stelle, sowie auch nach der mehr oder weniger zarten Natur des Gegenstandes, den man zu malen hat. Der verhältnismäfsig starken Pinsel bedient man sich, um die Hintergründe, Gewänder und überhaupt alles, was grofse Flächen einnimmt, zu malen. Die mittleren eignen sich besonders zum Malen der Köpfe und der Details der Gewänder, der Haare etc. Die kleinsten werden zu den kleinen Details gebraucht, also besonders zu Pinselstrichen im Schatten oder im Licht, in den Augen, in der Nase, im Munde, bei der Ausführung von Spitzen, feinen Stickereien etc. Immer aber nimmt man verhältnismäfsig grofse Borstpinsel, um einen Hintergrund, einen Himmel oder Gewandungen anzulegen, selbst in kleinen Gemälden.

Die allgemeine Regel ist: Lieber zu grofse Pinsel als zu kleine zu nehmen, es läfst sich mit ihnen alles viel fliefsender ineinander malen, die Arbeit mag sein, welche sie will.

Es ist nicht ratsam, in der linken Hand eine zu grofse Anzahl von Pinseln zu halten. Sechs bis neun Borstpinsel und zwei bis drei Haarpinsel sind zu allem hinreichend. Eine gröfsere Anzahl ist mehr hinderlich und man verliert nur Zeit, sie nach dem Ton,

mit dem sie schon gebraucht sind, wieder auszusuchen. Ist es einmal wünschenswert, mehr Pinsel zu gebrauchen, so wird es besser sein, einige davon bei Seite zu legen, und für andere Töne reine zu nehmen, und jene, welche man weglegt, wieder aufzunehmen, nur, um sie zu denselben oder ähnlichen Farbentönen zu benutzen, zu welchen sie schon gebraucht waren.

Man gebraucht demnach denselben Pinsel wohl zu verschiedenen aber doch gleichartigen Tönen, wischt ihn mit dem Mallappen aus, wenn ein Ton damit aufgetragen werden soll, der sich weiter von dem vorigen entfernt. Zu ganz verschiedenen Tönen nimmt man andere Pinsel. Es würde aber kaum möglich sein, zu all den verschiedenen Tönen des Kolorits immer neue, reine Pinsel zu nehmen. Das Aussuchen erfordert auch einige Aufmerksamkeit, die der Arbeit selbst entzogen wird, das Auswischen mit dem Lappen entfernt wohl die aufsen befindliche Farbe, nicht die zwischen den Pinselhaaren und über das alles ist oft ein Pinsel nach Gröfse, Elasticität etc. dem Maler so zusagend, dafs er ihn gern weiter gebraucht. Für diesen Zweck der Pinselreinigung während der Arbeit stellt man sich irgend ein topfartiges Gefäfs, zur Hälfte ungefähr mit Terpentinöl gefüllt, zur Hand, in welchem man den mit dem Lappen ausgewischten Pinsel ausspült, und an den Seitenwänden und am Rand oben ausdrückt. Dann wischt man mit dem Lappen das Terpentinöl, welches die Farbe im Pinsel aufgelöst und fortgenommen hat, möglichst vollkommen aus. Der Rest verdunstet auf der Stelle und der Pinsel ist genügend rein, um ihn zu jeder anderen beliebigen Farbe zu gebrauchen.

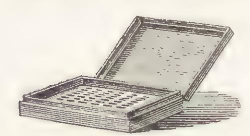
Da man aber bei fortgesetztem Gebrauch die von den verschiedenen Pinselreinigungen auf den Boden des Gefäfses niedergesunkene Farbe fast immer aufrühren würde, so bedient man sich gern eines runden blechernen Gefäfses, ungefähr von umstehender Form, etwa 7 bis 8 cm hoch. Im Durchmesser, unten 10 bis 14 cm, oben 7 cm, dessen Boden mit Blei ausgegossen ist, damit es aufrecht stehen bleibt, wenn man mit dem Pinsel gegen die Seitenwände reibt und drückt. Vom obern Rand, auf den es

nur aufgelegt ist, reicht ein Sieb bis über die Hälfte des inneren, leeren Raums hinab. Ist nun Terpentin eingegossen etwa bis zu $^1/_3$ Höhe des Siebs und man hat den Pinsel darin ausgespült, ausgedrückt u. s. w., so fällt die aufgelöste Farbe durch die Sieböffnungen auf den Boden, wo sie sich ansammelt,



während oben das Terpentinöl sich wieder klärt. Ein Deckel verhindert das zu schnelle Verdunsten des Terpentins und ein beweglicher Bügel von Draht macht das Anfassen und Versetzen des Gefäfses von einer Stelle zur anderen bequemer. Von Zeit zu Zeit mufs das Gefäfs entleert und gereinigt werden, dann nimmt man das Sieb heraus, schüttet den Inhalt fort und reinigt mit Soda oder Seife Inneres und Äufseres.

Einfacher ist noch zu demselben Zweck der Pinselreinigung während des Malens, ein viereckiges blechernes Kästchen, etwa



14 cm lang, 9 bis 11 cm breit und 7 cm hoch, dessen Boden höchstens bis zu $1^1/_2$ cm mit trockenem, weifsem Sand bedeckt wird, um dem Gefäfs mehr Festigkeit zu geben. Die siebartig durchlöcherte Blechplatte wird ungefähr $1^1/_2$ cm vom oberen Rand hinein und auf ein vorstehendes Rändchen aufgelegt, ein Deckel, ein beweglicher Drahtbügel zu denselben Zwecken, wie bei dem vorigen hinzugefügt.

Dies Verfahren nutzt natürlicherweise die Pinsel sehr schnell ab, schneller als die sorgfältige Reinigung, von der nachher die Rede sein wird. Das Terpentinöl macht die Pinselhaare spröde, zerbrechlich und mürbe zu gleicher Zeit, die feinen Haarspitzen brechen ab, und von Zeit zu Zeit ist doch eine vollständige Reinigung mit Seife unumgänglich notwendig. Es müssen daher öfter neue Pinsel angeschafft werden und nun hat man zu wählen, ob man dies lieber thun oder, um die Pinsel zu schonen, seine Aufmerksamkeit während der Arbeit auf solche von der eigentlichen Arbeit abseits liegende aber doch notwendige Nebensachen mit richten will.

Was zur Erhaltung der Pinsel notwendig und welche Art der Reinigung die vorteilhafteste für sie ist.

Allgemein klagt man über Zerstörung der Pinsel durch Mieten (eine Art Made, welche die Pinsel zerfrifst), und einige verwahren sie deshalb sorgfältig in Kästchen mit gestofsenem Pfeffer, andere wickeln sie in Papier, das mit Terpentinessenz getränkt ist etc. Auf die Länge aber helfen diese Verwahrungsmittel nicht, die Insekten zerfressen die Pinsel doch.

Dagegen ist folgendes Mittel erprobt: Man mufs jeden Haar- oder Borstpinsel einzeln mit Olivenöl tränken. Die Würmer vergreifen sich nicht an öligen Gegenständen, so lange das Öl, womit sie getränkt sind, nicht eingetrocknet ist. Da das Olivenöl die Eigenschaft hat, sehr schwer zu trocknen und jahrelang seine ölige Beschaffenheit zu bewahren, so hält dies eben die Insekten ab oder läfst sie umkommen, wenn sie davon berührt werden.

Man tauche daher alle neuen Haar- und Borstpinsel in Olivenöl, ja sogar alle schon zum Malen gebrauchten, die aber so gut gereinigt worden sind, dafs sie doch mit der Zeit die Mieten nicht mehr abschrecken. Eingetaucht drückt man wieder einen nach dem andern mit einem feinen Lappen ganz leicht aus, um das überflüssige Öl fortzuschaffen. In diesem Zustand verwahrt man sie in einem oder mehreren Kästchen, je nach ihrer Gröfse.

Will man sie dann gebrauchen, so mufs man sie nur gut ausdrücken und das übriggebliebene Öl zwischen den Fingern mit einem Läppchen feiner Leinwand abwischen. Darauf, ohne sie mit Seifenwasser zu waschen, braucht man sie nur sieben- oder achtmal mit Mohnöl zu tränken und sie jedesmal auf dem Bügel des Ölnäpfchens sanft abzustreichen, so wie man für gewöhnlich die Pinsel reinigt. Alsdann kann man sich derselben mit aller Sicherheit bedienen, und man hat nicht zu befürchten, dafs die Farben am Trocknen verhindert werden. Dieses einfache Mittel hat aufserdem noch den grofsen Vorteil, dafs die Pinsel eine wünschenswerte Geschmeidigkeit behalten. Indessen mufs man die Pinsel nicht länger als acht oder zehn Monate mit demselben Olivenöl getränkt lassen. Dann jedenfalls sie auswischen und mit frischem Öl tränken. Sie werden sonst durch die Länge der

Zeit schmierig und klebrig, so dafs es schwer werden würde, sie nur mit Mohnöl genügend gut zu waschen.

Die Haar- und Borstpinsel, die man täglich braucht, soll man eigentlich keinen Tag liegen lassen, ohne sie zu reinigen, besonders im Sommer, sonst fängt das Öl und die Farbe an, zähe zu werden und es verursacht viel Mühe, sie wieder so rein und so geschmeidig zu machen, wie notwendig ist. Überdies aber gehen bei einer solchen sehr starken Reinigung die Haarspitzen verloren, spalten sich leicht, genug die Pinsel verderben.

Kann man sich also nicht alle Abende mit dem Pinselwaschen selbst abgeben, so mufs man, wenn man die Pinsel möglichst lange gut und brauchbar erhalten will, jemanden anleiten, sie so sorgfältig zu behandeln, wie jetzt angegeben wird.

Man drücke zuerst mit einem weichen ungeleimten Papier oder mit Leinwand die überflüssige Farbe oder das Öl zwischen den Fingern aus und wische es ab. Hierauf nimmt man einen Pinsel nach dem andern, taucht ihn in das zu diesen und ähnlichen Zwecken vorhandene Näpfchen mit Mohnöl. Während man nun den Pinselstiel in der Hand und den Zeigefinger auf die Pinselhaare hält, reibt man nach jeder Eintauchung in das Öl (welches aber nicht etwa zu unrein sein darf) auf dem Blech dieses Näpfchens das Haar leicht und ohne sehr zu schaben mit dem Zeigefinger, indem man die Hand an sich zieht. Bemerkt man, dafs das Öl, welches aus dem Pinsel geht, ziemlich farblos ist, so trocknet man Finger und Pinsel ein wenig an einem Stück Leinwand, dem Mallappen ab, und setzt die Reinigung desselben Pinsels dadurch noch fort, dafs man ihn diesmal in ein Gefäfs mit ganz reinem Öl taucht. Das Öl aber, welches nun aus dem Pinsel geht, läfst man wieder in das erste Gefäfs fallen, damit eins von beiden immer ganz rein bleibt. In einer halben Stunde kann man dreifsig bis vierzig Pinsel so reinigen.

Die Pinsel, die man einige Tage nicht gebraucht hat, müssen nachher mit Seife und Wasser ausgewaschen werden, bis sie kein Öl mehr enthalten, hierauf spült man sie in ganz reinem Wasser ab, drückt sie in einer ihrer Form entsprechenden Weise aus und läfst sie trocken werden, worauf man sie verwahrt. Ohne

diese Vorsicht würden sie zähe und schmierig werden, eintrocknen und schwer wieder zu reinigen sein.

Die kleinen und weichen mit Öl gereinigten Pinsel darf man aber, besonders im Sommer, nicht fünf oder sechs Tage mit demselben Mohnöl getränkt lassen, sonst würden sie doch auch eintrocknen. Man mufs dann also mit dem Finger das alte Öl auf dem Blech des Ölnäpfchens ausdrücken und sie wieder von neuem mit frischem Öl versehen.

Nach jeder Reinigung soll man die Pinsel immer mit etwas reinem Öl tränken, ehe man sie bei Seite legt, und dies ist das Öl, welches man wenigstens alle fünf oder sechs Tage erneuern mufs, wenn man die Pinsel in dieser Zeit nicht gebraucht hat.

Sieht man voraus, dafs dergleichen Haar- und Borstpinsel in längerer Zeit, das heifst also in mehreren Wochen, nicht wieder gebraucht werden, so tränkt man sie mit Olivenöl, nachdem man alles Mohnöl zuvor ausgedrückt hat.

Beim Reinigen hält man den Pinsel gerade so in der Hand wie ein Messer, mit dem man Fleisch schneiden will, die Handfläche also nach unten gekehrt, den Pinselstiel mit dem Daumen und den drei letzten Fingern, den Zeigefinger aber ausgestreckt auf dem Stiel. Mit der Spitze dieses Fingers drückt man die Haare des Pinsels ein wenig, indem man ihn auf dem runden Blech abstreift, das über dem Gefäfs mit dem weniger reinen Öl ist. So taucht man den Pinsel acht- bis zehnmal in das Öl und jedesmal streicht man ihn sanft auf dem Blech zwei- oder dreimal ab, ehe man ihn wieder von neuem eintaucht. Man streicht ihn ab, indem man die Fläche der Hand etwas hebt, dadurch neigt sich Fingerspitze und Pinsel, und nun zieht man den Arm zurück, so, wie man überhaupt eine Flüssigkeit aus irgend einem Gegenstande ausdrückt. Man wendet dabei den Pinsel in der Hand von Zeit zu Zeit um, damit man ihn ringsum gleichmäfsig abstreift. Selbstverständlich darf man niemals den Pinsel gegen das Haar drücken, sondern man zieht nur die Hand gegen sich zurück.

Ist der Pinsel hierdurch ziemlich rein geworden, so behandle man ihn, wie vorher ausgeführt ist. Man legt ihn, wenn er rein ist, auf die zwei Drähte des Pinseltrogs, die Seite der Pinselhaare etwas niedriger, damit das Öl in den Haaren des Pinsels bleibt

und nicht an dem Pinselstiel zurückläuft, den man immer rein erhalten mufs.

Nimmt man am folgenden Tag den Pinsel wieder zum Malen in die Hand, so mufs man das in demselben enthaltene Öl sorgfältig ausdrücken, damit nichts mehr darin ist, was sonst ja in die Farbe käme, die man mit ihm von der Palette nimmt.

Wohin immer man die Pinsel weglegt, auf den Draht, in eine Schachtel, oder in die Schubladen des Farbenkastens, immer mufs man sorgfältig darauf acht haben, dafs die Pinselspitzen nicht anstofsen, denn dadurch werden sie verbogen und bleiben am Ende krumm, was sich nie wieder beseitigen läfst.

Hat man es gar zu lange verabsäumt, die gewöhnlich gebrauchten Pinsel mit Mohnöl zu tränken, haben sie ihre Geschmeidigkeit verloren und sind klebrig geworden, so mufs ganz ordentliches Auswaschen sie wieder in brauchbaren Stand setzen, allein ganz so gut sind sie dann nicht mehr.

Zum Auswaschen der Pinsel hat man in der linken Hand ein Stück weifse Seife und neben sich ein Gefäfs mit weichem Wasser, das im Winter warm und im Sommer kalt sein sollte. Nachdem man das Öl gut aus dem Pinsel gedrückt und ihn in Wasser getaucht hat, wendet und dreht man ihn auf der Seife herum, spült ihn von Zeit zu Zeit aus, seift ihn dann nochmals ein, bis man sieht, dafs das Haar wieder ganz dünn und vom Öl befreit ist. Man mufs die Haare durch zu starkes Reiben nicht ineinander wirren, das verdirbt sie. Man kann wohl mit einer gewissen Kraft darauf und zwischen den Fingern ihn drücken, um aus der Wurzel des Pinsels das Öl zu bringen, aber man darf nicht zu stark quetschen. Diese Bewegungen macht man so lange, bis man den Pinsel für vollkommen rein halten darf, dann spült man ihn stark in reinem Wasser, um die Seife auszuwaschen, und läfst ihn trocknen, nachdem man das Wasser ausgedrückt und ihm, wenn nötig, mit den Fingern oder den Lippen seine ordentliche Form wiedergegeben hat.

Da die Seife die Haarspitzen verdirbt, so ist es ratsam, die Pinsel sobald sie trocken genug sind, in Olivenöl zu tauchen.

Man vermenge nur niemals beim Malen die in Olivenöl getränkten Pinsel mit den in Mohnöl getränkten, denn ganz wenig

Olivenöl würde alle Farben am Trocknen verhindern. Man mufs sie also getrennt verwahren, so dafs keine Verwechselung möglich ist.

Man kann den Anfängern Ordnung und Reinlichkeit für alles Malgerät nicht genug empfehlen, sie müssen dies als eine Notwendigkeit betrachten, oder um so öfter neue anschaffen, da eine gute Technik nur mit guten Pinseln möglich ist. Es ist von grofser Wichtigkeit, dafs diese ihrem Gebrauch und Zweck wirklich entsprechend die Haare zusammenhalten und elastisch sind, das allein macht sie zu den feinsten und geschicktesten Werkzeugen, indem sie dann dem leisesten Druck nachgeben. Pinsel, welche diese Eigenschaften nicht oder nicht genügend haben, sind als solche gar nicht zu gebrauchen. Demnach entweder sorgfältige Reinigung oder öftere Ergänzung des Vorrats durch neue Pinsel.

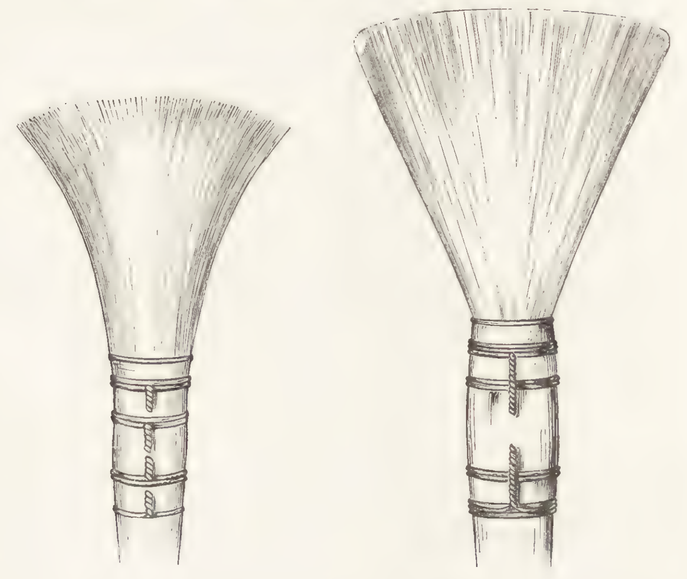
§ 56. Von den Dachs- und Iltispinseln (Vertreiber).

Die Iltis- und Dachspinsel sind zwei Arten Pinsel, die man niemals in Öl taucht, aufser in Olivenöl, um sie gegen Insekten zu schützen, wenn man sie lange Zeit nicht braucht. In diesem Falle mufs man sie vor dem Gebrauch vollkommen von der Fettigkeit reinigen, indem man sie mit Seife und Wasser wäscht, wie vorher angegeben ist. Nachher in ganz reinem Wasser ausgespült, läfst man sie ganz trocken werden, nachdem man sie vorher gegen eine Kante abgeklopft oder in den Händen, wie einen Quirl beim quirlen, herumgewirbelt hat, um sie so viel wie möglich vom Wasser zu befreien. Denn man gebraucht diese Pinsel nur trocken.

Die Iltispinsel haben ein steifes schwarzes Haar, machen niemals eine Spitze, sind wie ein Besen gestaltet und dienen blofs dazu, um einen Ton mit dem benachbarten Ton leicht zu vereinigen, indem man den Iltispinsel so führt, wie die Form es verlangt, aber ohne im geringsten aufzudrücken. Man gebraucht sie nur, um die Oberfläche der Farbe ganz leicht damit zu berühren, wenn diese bereits fester geworden ist als bei dem Auftragen, was nach Verlauf von sechs bis sieben Stunden etwa geschehen sein kann.

Die meisten Anfänger und dann schlechte Maler machen von den Iltis- und Dachspinseln, einen übermäfsigen und vorzeitigen

Gebrauch. Sie finden es viel bequemer, ihre Töne auf diese Art ineinander zu verschmelzen, anstatt eine grofse Skala wohl abgestufter Töne hierfür anzuwenden. Allein sie verderben dadurch nur alle Töne, indem sie auf diese Art in die Farben reiben. Sie zerstören alle Form und solche geschmacklosen Arbeiten haben weder Frische noch Feinheit des Tons, weder Wirkung noch Charakter. Man brauche daher die Iltis- und Dachspinsel ausschliefs-



lich nur, um damit die Furchen und Eindrücke zu verwischen, welche die Haare des Borstpinsels zurücklassen, aber niemals um einen Ton in den anderen zu verschmelzen. Bisweilen und stellenweise kann man aber doch sich auch dieses Mittel zum Vertreiben sehr wohl bedienen. Man mufs aber so wenig als möglich davon Gebrauch machen, und mit dieser Art Pinsel blofs zwei- oder dreimal leicht über die Stelle gehen, die man vertreiben will, sonst wird die Farbe unrein.

Obgleich Iltis- und Dachspinsel niemals in Öl gereinigt und nur trocken gebraucht werden, so behalten die äufsersten Haarspitzen doch immer etwas Farbe, von der man sie befreien mufs, indem man sie, wenn es sich dabei nur um sehr wenig Farbe handelt, auf folgende Art reinigt.

Man nimmt ein Stück Tuch, ungefähr 30 cm lang, und befestigt es mit einigen Nägeln auf ein Brett. Darüber streicht man zwölf- bis funfzehnmal den Pinsel schnell, sanft und leicht hin und her ohne sehr auf das Tuch zu drücken. Hierauf klopft man ihn an die scharfe Kante irgend eines Möbels ab und bläst stark auf ihn. Dieses geringe Abreiben wird, wenn er nur wenige Farbe an sich hatte, diese wegnehmen. War dies nicht hinreichend, so wiederholt man dies eben so oft, immer aber sehr leicht, auf dem Fufsboden oder an der Wand. Das wenige von Staub, das sich hier befindet, umhüllt die Spitzchen Farbe, rollt sie auf und läfst sie leicht fahren, wenn man den Pinsel am Stiel klopft und auf die Haare bläst. Aus Vorsicht kann man ihn dann noch fünf- bis sechsmal auf dem Ärmel oder Rockschofs seiner Kleidung hin und her wischen, während man zwischendurch sehr stark und öfter in das Haar bläst, um allen daran befindlichen Staub zu entfernen. Meist genügt dies, die Iltis- und Dachspinsel ganz zu reinigen, wenn eben nicht viel Farbe daran ist, sondern blofs an den feinsten Haarspitzen. Ist aber der Pinsel zu voll von Farbe, so mufs man ihn mit Seife waschen, in frischem Wasser ausspülen und abklopfen bis er ganz trocken ist.

Einige haben ein kleines Schubkästchen mit sehr feinem Sand, in diesem streichen sie ihre Pinsel hin und her, dadurch häuft und rollt sich die Farbe in kleine Kügelchen, die leicht von dem glatten Haar der Pinsel abfallen, wenn man ihn wiederholt klopft und wechselweise darauf bläst. Dies Mittel ist eben so gut als das vorige, aber ebenfalls nur, wenn sich wenig Farbe und diese nur an die Haarspitzen des Pinsels gesetzt hat.

Ist ein Iltis- oder Dachspinsel so voll Farbe, dafs man ihn nicht länger gebrauchen aber auch nicht gleich reinigen kann, so nimmt man einen anderen, um nicht während des Malens Zeit zu verlieren.

Der Unterschied zwischen Iltis- und Dachspinseln besteht hauptsächlich darin, dafs die ersteren niemals so stark, wie Dachspinsel sind, welche in allen Gröfsen verfertigt werden. Aufserdem ist das Haar der letzteren nicht so hart, weniger steif, und doch eben so elastisch als die Iltishaare. Man hat Dachspinsel von den kleinsten Formaten bis zu den gröfsten, die man beim

Glattmachen eines Himmels, von Hintergründen oder grofsen Gewandmassen gebraucht. Diese letzteren werden auch zum Aufstreichen des Firnis genommen. Die allergröfsten haben immer die Gestalt eines platten Besens oder einer sogenannten Gänsepfote.

Die grofsen Dachspinsel sind immer gebunden und in Weifsblech eingefafst. Bei kleineren Gemälden braucht man die kleinen Dachspinsel, die 4 bis 5 cm breit sind. Will man aber ein Gemälde von 1½ bis 2 m ins Gevierte mit Firnis überziehen, so ist es gut, wenn man gröfsere hat.

Um durch den Gebrauch des Vertreibers nicht die Formen und Farben zu sehr ineinander zu ziehen und zu verwirren, empfiehlt es sich, erst wenn die Farbe des Gemäldes bereits eine gewisse Konsistenz erlangt hat, den Dachspinsel zu gebrauchen.

Bei einem Himmel, auch bei inneren Hintergründen, mufs man den Dachspinsel nach einer Richtung brauchen, damit er nicht selbst bei dem Übergehen auf der Farbe eine zu sichtbare Spur zurückläfst, was, wenn man nach allen Richtungen hin vertriebe, leicht geschehen würde. Zu dem Ende fängt man oben im Winkel links an und bewegt die Hand in diagonaler Richtung herunter, als wollte man anfangen von dem linken oberen Winkel bis zum rechten unteren weiter zu gehen, aber man bewegt eben nur die Hand an derselben Stelle in dieser Richtung. Ist dies geschehen, so erhebt man den Dachspinsel und macht damit eine zweite Bewegung derselben Art, die entweder oberhalb oder unterhalb der ersteren mit dieser parallel läuft, und so fort, bis man auf diese Art alle Stellen des Grundes übergangen hat. Bei allen Stellen, die nicht zum Grunde gehören, hält man natürlicherweise inne und fährt darunter oder darüber in derselben Bewegung weiter fort. Auf eben die Art führt man auch den Dachspinsel in die Quere von der Linken zur Rechten und indem man von oben nach unten geht, dadurch wird man die Furchen noch weniger gewahr. Mit dem Vertreiber aufwärts zu streichen, mufs man vermeiden, die Pinselstriche müssen so geführt werden, wie etwa die Schraffierung eines Hintergrundes bei dem Zeichnen mit Kreide, wo die Striche durchschnittlich auch nach einer Richtung gehen.

Diese zwei Arten von Pinsel dürfen, ebensowenig wie alle übrigen Arten, niemals mit der Schere geschnitten werden, denn

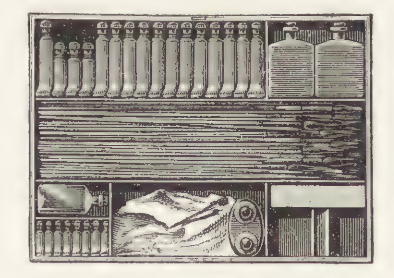
wenn sie gut sein und keine Furchen auf der Farbe zurücklassen sollen, müssen sie die wirklichen Haarspitzen behalten.

Wenn ein grofser Dachspinsel zu Mastix-Firnis benutzt worden ist, so braucht man sich nicht die Mühe zu geben, ihn zu reinigen. Es ist besser, wenn man ihn an der Luft, gegen Staub verwahrt, eintrocknen läfst, nachdem man ihn zuvor an der Gefäfskante gut ausgestrichen hat. Er wird so hart wie eine feste Masse. Will man ihn dann brauchen, so weicht man ihn nur eine halbe Stunde in einer tiefen Tasse ein, die bis zur Hälfte mit gut rectifiziertem Terpentin angefüllt ist. Dieser wird den Firnis, welcher den Dachspinsel zusammenklebt, auflösen und, wenn man sicher ist, dafs dies geschehen ist, so schüttelt man ihn, um die Terpentinessenz wegzuschaffen. Hierauf bedient man sich desselben, um damit von neuem Firnis auf ein Gemälde zu bringen.

Wenn man den Dachspinsel nicht lange genug im Terpentin oder in dem Firnis selbst liegen läfst, erfolgt die Auflösung nicht vollständig. Dann erscheinen auf dem Gemälde, welches man firnist, eine Menge kleiner Körner wie Sand, was nichts anderes ist, als die Überbleibsel des harten Firnis, die bis dahin sich nicht vollkommen hatten auflösen können. In diesem unangenehmen Falle ist man genötigt, den sandigen Firnis mit dem Finger abzunehmen (eine langweilige, verdriefsliche Arbeit), dann aber an dessen Stelle einen neuen aufzutragen.

§ 57. Vom Malkasten.

Für die handliche und bequeme Aufbewahrung aller beim Malen notwendigen Utensilien hat man Malkasten, in denen Farben, Öle, Pinsel, Palette etc. Platz finden müssen. Man findet sie in den Handlungen gröfserer Städte überall vorrätig. Von möglichst einfach und leicht eingerichteten, um sie beim Malen landschaftlicher Studien bequem mit sich führen zu können, an, bis zu sehr umfänglichen, tisch- oder schrankartig gestalteten, mit mehreren Schubfächern untereinander, die dann alles aufnehmen, was irgenwie beim Malen gebraucht werden kann.



Das Wesentliche aber ist folgendes: Das Innere mufs von Weifsblech gemacht sein und getrennte Abteilungen für Pinsel, Farben, Öle, Ölnäpfchen, etc. haben. Je einfacher und leichter der Kasten sein soll, um so einfacher und weniger tief müssen die Abteilungen gehalten sein. Eine in der ganzen Länge für die Pinsel, eine geteilt für die Farben und die Ölflaschen, eine dritte ebenfalls geteilt für die Ölnäpfchen, Farben, Mallappen u. dgl. m. Die Palette liegt darüber und in dem gleich tiefen oder tieferen Deckel befindet sich ein dünnes Brettchen mit hohen Rändern, auf dem mit Heftnägeln die noch nasse Studie befestigt wird, ohne das irgend etwas sie berühren und dadurch schädigen kann.

In gröfseren Malkasten befinden sich gewöhnlich zwei muldenartige, halbrunde Abteilungen für die Pinsel (Pinseltröge). In diesen ist von den zwei mit ähnlicher Krümmung darin befindlichen frei liegenden Drähten, der eine 2 cm höher als der andere, befestigt. Die Pinsel liegen nur mit den Stielen auf den Drähten, die Haarspitze nach unten. Diese Einrichtung ist besonders praktisch, wenn Öl oder Farbe in dem Pinsel ist. Sorgfältig ist aber darauf zu achten, dafs die Pinselhaare nicht gegen das Blech liegen und sich krumm biegen. Sie werden dann später fast niemals wieder gerade.

Die Ölnäpfchen werden wesentlich zum Reinigen der Pinsel gebraucht. Eins derselben hat deshalb einen freistehenden Bügel, dessen oberer Rand aber nicht scharf sein darf und der meist von umgebogenem Blech (∩) hergestellt ist. In beiden ist Öl, man erhalte sich das Öl im Näpfchen ohne Bügel so ungetrübt und rein wie möglich.

Fünfzehnter Abschnitt.

---

§ 58. **Die Palette.**

Es giebt Paletten von verschiedenen Holzarten, Formen und Gröfsen.

Das Holz der Palette darf keine Ast- oder Wurzelknorren haben, weil, so eben und glatt es auch verarbeitet sein mag, der Spachtel leicht daran hängen bleiben würde. Am besten ist demnach Holz ohne irgend einen Ast. Das Holz von der Eberesche, wildem Apfel- oder Birnbaum, demnächst von Ahorn ist wegen seiner Härte und schönen Farbe das geeignetste. Die Paletten von Mahagoniholz spalten sich leicht, denn dies Holz ist zu spröde, die von Nufsbaum verwerfen sich, das Lindenholz ist zu weich.

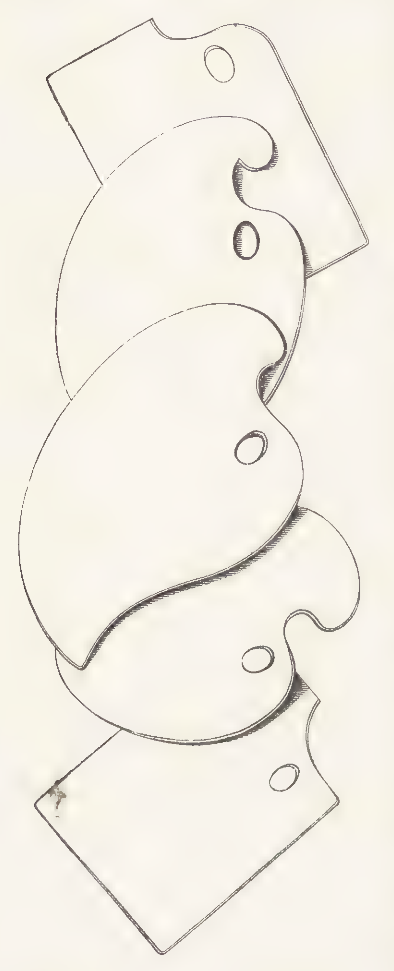
Man mufs also ein hartes, sehr gesundes Holz wählen, das keine mürben Adern hat, das gar nicht porös, sondern ganz gleich und ohne Äste ist. Man läfst die Adern des Holzes der Länge nach in der Richtung des grofsen Durchmessers laufen, weil es dann nicht so leicht zerbricht und der Hornspachtel besser darüber hingleitet.

Was die Form der Palette betrifft, so ist dieselbe länglich viereckig mit weniger oder mehr abgerundeten Ecken bis zum vollkommen Ovalen. Auf der rechten Seite läfst man sie weit vor das Daumenloch vorspringen, weil man dahin die gemischten Töne setzt, und dann, wenn man diese mit dem Pinsel nehmen will, nicht nötig hat, mit der rechten Hand weit hinüber zu greifen. Dies ist auch vorteilhaft für das Gleichgewicht der Palette.

Die Gröfse der Palette richtet sich nach der Gröfse des Gemäldes. Zu gröfseren Gemälden bedient man sich auch gröfserer Paletten, zu kleinen kleinerer. Die gewöhnlich und am meisten

gebrauchten haben etwa 35 bis 38 cm im grofsen Durchmesser, 26 bis 28 cm im kleinen.

Die Dicke des Holzes mufs an der Basis, also rechts nach unten und um das Loch herum, durch welches der Daumen gesteckt wird, am stärksten sein, reichlich 4 mm. Diese Dicke vermindert sich allmählich bis an den äufsern Rand in seinem ganzen Umfange, namentlich links oben, wo die Palette kaum halb so dick sein darf.



Das Loch für den Daumen der linken Hand befindet sich mehr nach rechts, aber ungefähr in der Mitte der Palette, so dafs sie im Gleichgewicht auf der Hand ruht. Dieses Loch mufs ungefähr 33 mm vom Rande der Palette entfernt, im gröfsten Durchmesser 42 mm und im kleinen Durchmesser 32 bis 34 mm weit sein, so dafs der Daumen in keiner Weise beengt und gedrückt darin ist. Zur Rechten des Loches, da wo sich der Daumen auf die Palette legt, schrägt und rundet man sie ab, damit die scharfe Kante des Holzes nicht schneide und eben dieses macht man auf der entgegengesetzten Seite, aber unten an der Palette der oberen Abrundung gegenüber, und in der entgegengesetzten Richtung. Dies alles ist notwendig, um die Hand nicht zu schädigen.

Die beiden Seiten der Palette müssen sehr gleich und gut gehobelt sein, der oberе Teil aber, auf den die Farbe kommt, mufs vollkommen eben und glatt, aber ohne Wachs und Firnis, poliert

sein. Zu dem Ende mufs der Tischler, wenn er das Holz mit Hobel und Schabeisen gut zubereitet hat, dasselbe mit Bimstein wohl abschleifen, der selbst glatt und an allen Rändern nach unten zu abgeschrägt ist. Man schleift aber nicht trocken, sondern mit etwas Nufs-, Mohn- oder Leinöl, niemals aber mit Baumöl und darf nicht zu stark darauf drücken, um keine Streifen und Risse in das Holz zu machen. Besonders aber mufs man verhindern, dafs von dem Bimstein sich nicht kleine Bröckchen loslösen, die tiefe und kaum herauszubringende Furchen zurücklassen würden. Wenn die Palette durch dieses Mittel gut hergerichtet und geebnet ist, so nehme man ein altes leinenes Läppchen, mache aus demselben eine Art Ballen, überstreue die Palette mit feinem gelben Tripel, tränke ihn mit Öl und reibe damit sehr stark in der Richtung der Holzfasern und immer gleichförmig, bis das Holz ganz glänzend wird. Das Tripelpulver mufs aber sehr gleich, fein und ohne alle harten Bestandteile sein. Zu dem Ende mufs man ein Stück wählen, das sehr weich anzufühlen ist, davon schabt man mit dem Messer auf die Palette, bis eine genügende Dosis Pulver vorhanden ist, und wiederholt dies von Zeit zu Zeit. Man mufs hierbei die Palette auf einen ebenen, gut gehobelten Tisch legen, sonst wird sie während des Polierens durch den Druck gespalten werden. Diese Arbeit kostet viel Zeit, allein der Erfolg lohnt die Mühe, man erhält eine Palette, deren Fläche glatt und poliert wie ein Spiegel ist.

Hierauf wird das Holz der Palette auf beiden Seiten mit so viel Leinöl getränkt, als einziehen will, damit alle Poren verstopft sind und kein Öl aus den Farben eingesogen werden kann. Dies geschieht auf folgende Art:

Nachdem die Politur vollständig beendet und das Holz von allem Tripel gut gereinigt ist, tränkt man die ganze Palette mit ungekochtem Leinöl, sowohl unten als oben. Man kann auch Nufsöl dazu nehmen, allein das Leinöl wird härter und ist deshalb besser dazu. Diese Arbeit mufs man aber nur in der warmen Jahreszeit vornehmen, um schneller damit fertig zu werden. Hierauf hängt man die Palette an einem Faden, der Zugluft ausgesetzt, auf, aber nicht an die Sonne, wo sie sich leicht verwerfen könnte, wohl aber läfst man sie vom Winde bewegt werden,

was zum Trocknen des Öls viel beiträgt. Man bringt täglich zwei bis dreimal Öl darauf oder vielmehr so oft als man findet, dafs das Öl eingesogen ist. Besonders versorgt man damit die obere Seite der Palette so lange, bis nichts mehr eingesogen werden kann. Dies dauert mehrere Wochen und würde noch länger währen, wenn man es nicht in einer warmen und trockenen Jahreszeit vornimmt. Will man anfangen, die Palette zu gebrauchen, so reibt man sie erst noch mit Mohnöl und feiner Leinwand ab, um sie gut zu reinigen. Hat man Farbe darauf gebracht und bemerkt, dafs die Palette noch einsaugt, indem die Farben trocken werden, so ist die Palette nicht genug mit Öl getränkt. Danach mufs man sie einige Tage ungebraucht lassen, bis sie von Grund aus getrocknet und das Öl hart genug geworden ist.

Ist eine Palette gut zubereitet, so krümmt und wirft sie sich nicht mehr, das Holz bleibt gerade, die Witterung mag sein wie sie will, und dies ist auch durchaus notwendig.

Es ist nützlich, mehrere Paletten zum wechseln zu haben, um die Farbe von einer auf die andere zu bringen, wenn man sie länger als einen Tag erhalten kann, auch ist es gut, für kleinere Arbeiten eine kleinere Palette zu haben. Wer sich dergleichen zurecht macht, der mag sich zu gleicher Zeit mehrere von verschiedener Gröfse herrichten. Das kostet nicht mehr Mühe, mehrere statt einer zu tränken, jedoch sind immer Wochen erforderlich, ehe man Farben darauf setzen kann.

Je älter eine Palette wird, desto besser ist sie, wenn man sie nur beständig reinlich hält und mit dem Spachtel keine Risse hineinbringt. Dazu aber ist es notwendig, dafs man die Farben auf der Palette nicht antrocknen läfst, denn sonst sitzen sie so fest, dafs man lange schaben mufs, um sie wegzubringen und dadurch wird das Holz zerkratzt und verdorben. Viele nehmen dann wohl ihre Zuflucht zum Terpentin, wodurch man allerdings alte Farben leicht wegbringen kann; allein diese Essenz verdirbt die Paletten und erweicht zugleich das getrocknete, feste Leinöl. Dadurch werden die Paletten schlecht und wieder porös, wie sie vor der Einölung waren. Hat man einmal versäumt, die Palette zu reinigen, ist die Farbe fest darauf angetrocknet, so thut man

am besten, zuerst mit dem Palettmesser (dem stählernen Spachtel) so viel wie möglich von der angetrockneten Farbe wegzunehmen, aber dabei mufs man sorgfältig darauf achten, keine Schrammen oder Risse in die Palette zu machen. Dann nimmt man etwas Salz, Leinöl und einen grofsen Kork und reibt damit über die angetrocknete Farbe, welche hierdurch vollkommen abgerieben wird. Man kann dabei stark aufdrücken und hat nicht zu befürchten, dafs das Salz irgend welche Eindrücke oder Spuren in dem Holz der Palette zurückläfst. Dies ist das beste Mittel, um ohne Schädigung solche festgetrocknete Paletten wieder brauchbar zu machen. Selbst ein vorsichtiges Abschaben der fest getrockneten Farbe mit rundlichen abgebrochenen Glasstückchen ist jener Reinigung mit Terpentin vorzuziehen.

Man sollte niemals eine seit dem Morgen gebrauchte Palette über Nacht stehen lassen, ohne sie zu reinigen und ohne die Farben, die noch gut und brauchbar sind, auf eine andere Palette zu übertragen. Besonders leicht trocknen die äufseren Ränder eines jeden kleinen Fleckchens Farbe, sowie dasjenige, was mit dem Pinsel gemischt ist. Wenn man also Töne von einer Palette auf die andere versetzt, so mufs man demnach vermeiden, diese Ränder mitzunehmen und blofs die Mitte der Häufchen abheben, die noch frisch genug zu sein scheinen um sie den folgenden Tag brauchen zu können.

Man setzt sie in eben der Ordnung auf die reine Palette und wieder in hohe Häufchen, nicht ausgebreitet und nicht zu ängstlich alles zusammen geschabt. Also nicht zweimaliges Abheben oder Aufsetzen mit dem Spachtel, denn diese neuen Ränder würden auch oft den folgenden Tag nicht mehr zu gebrauchen sein.

Wenn man des Abends von der Palette alles abgenommen hat, was die Mühe lohnt auf eine andere gebracht zu werden, so schabt und hebt man mit dem grofsen Spachtel alles Übrige ab und wirft es weg. Ist dies geschehen, so giefst man ein wenig Öl auf die Palette und breitet es mit der Fläche des Spachtels über die ganze Oberfläche aus. Hierauf kehrt man mit der Schärfe des Spachtels überall das schmutzige Öl zusammen und schafft es auf die Seite, aber da es nicht mehr zu gebrauchen ist, nicht etwa in die Ölnäpfchen. Alsdann geht man über die ganze

Fläche der Palette mit einem Stück weifsen weichen Papiers oder alten Zeuges. Hierauf nimmt man wieder einige Tropfen reinen Öls und wiederholt von neuem, was eben geschehen ist. Dieses Öl kann man aufheben, wenn es nicht so voll Farbe wie das vorhergehende ist, und dasselbe in das weniger reine Näpfchen abschaben. Nun geht man nochmals mit einem Lappen darüber, der reiner als der erste ist, reibt damit überall, nimmt wieder etwas reines Öl, breitet es aus, reibt und schabt wie bei den beiden ersten Malen, schüttet dieses Öl in das Näpfchen mit dem weniger reinen Öl und wischt zuletzt mit einem reinen Lappen die Palette überall vollkommen ab. In diesem Zustande kann sie so lange verbleiben, als man will.

Die Ränder, d. h. die Dicke des Holzes, sowie auch die untere Seite der Palette wischt man ein wenig mit dem Lappen ab, damit man sie, ohne sich zu beschmutzen, dann wieder in die Hand nehmen kann.

Die Töne einer umfangreichen Palette kann man sehr wohl, besonders im Winter, zwei und mehrere Tage erhalten, wenn man dabei die früher angeratene Vorsicht übt. Das aber, was anfängt trocken und zähe zu werden, mufs man immer absetzen und wegnehmen, besonders alle die kleinen mit dem Pinsel gemachten Mischungen, die, weil unbeträchtlich, viel geschwinder trocknen, als die Häufchen, von welchen sie genommen sind.

Diese kleinen Versuche müssen sogar, wenn ihrer zu viele auf der Palette geworden sind, den Tag über öfter abgenommen werden, damit man diese Stellen zu neuen Mischungen besser benutzen kann.

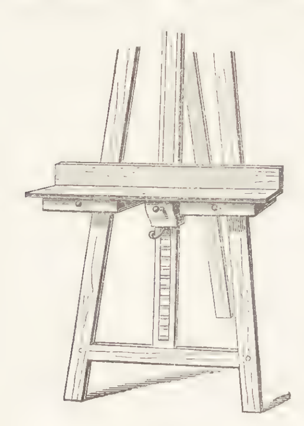
So oft man die zerstreuten Farbenversuche abnimmt, gehe man mit dem spitzen Winkel des Spachtels um die kleinen Häufchen herum ohne sie aufzurühren, nur um sie von allen schon zähen und unreinen Rändern frei zu machen. So weitläufig die Beschreibung dieser Arbeiten war, so schnell sind sie doch thatsächlich gethan. Alle diese Aufmerksamkeit und die äufserste Reinlichkeit ist aber unerläfslich, wenn man Portraits oder ganze Figuren weit unter Lebensgröfse malt, weil kleine Flecke darauf sehr grofs erscheinen. Bei natürlicher Gröfse kann man eher von dieser Vorsicht nachlassen.

Allerdings findet man in dem Gewirr der Farbenfleckchen, die von den Mischungen mit dem Pinsel auf der Palette herrühren, oft Töne, die aufserordentlich brauchbar sind oder wenigstens leichter finden lassen, was man eigentlich gebraucht. Auch hat die Mannigfaltigkeit und der bnnte Wechsel der Töne nebeneinander auf der Palette etwas anregendes und kann daher oft gute Dienste leisten. Dies veranlafst viele Maler auf ihren Paletten nur einen allernotwendigsten, kleinen Raum zu reinigen, auf der Palette sonst aber die Farben antrocknen zu lassen und darauf immer neue Farben aufzusetzen und neue Töne zu mischen. Wenn nun auch jeder Maler immer alles benutzen wird und soll, was ihm dazu verhilft etwas Vortreffliches zu stande zu bringen, so ist dies Mittel doch äufserst bedenklich. Es ist dabei, abgesehen von dem Staub und Schmutz, der mit in die Farben gerät, nicht zu vermeiden, dafs zähe, neu aufgeweichte, ganz trockene Farbenteilchen mit der frischen Farbe vermengt, mit in die Malerei kommen. Die Farbenwirkung und die Dauerhaftigkeit einer so hergestellten Malerei ist aufserordentlich gefährdet, der Vorteil eines solchen Verfahrens im Interesse des Kolorits daher illusorisch.

Sechzehnter Abschnitt.

§ 59. Von der Staffelei.

Eine Staffelei ist ein Gestell zum Aufstellen des Bildes bei dessen Anfertigung, so eingerichtet, dafs der Teil, auf dem das Bild steht, das Malbrett, hoch und niedrig gestellt werden kann.

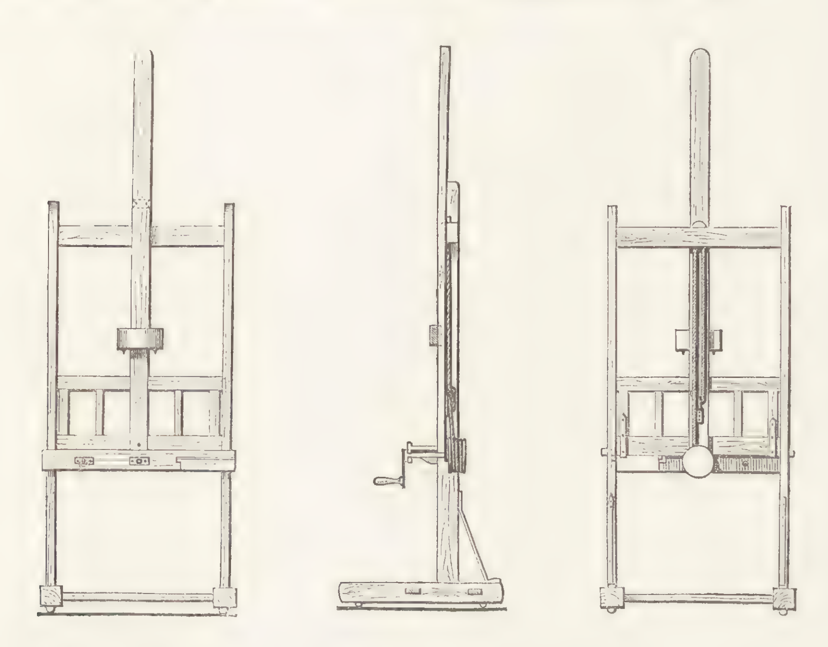


In ihrer einfachsten Form besteht eine Staffelei aus zwei Streben, die oben durch ein kurzes, unten durch ein längeres Querstück miteinander verbunden sind. Auf der Rückseite ist eine bewegliche, am oberen Querstück befestigte Stütze, der Schwanz, der, je nachdem er mit seinem unteren Ende von den vorderen Streben entfernt oder ihnen genähert wird, der Staffelei eine mehr oder weniger schräge Stellung giebt. Die vorderen Streben erhalten in gleichen Abständen Löcher, in welche Pflöcke gesteckt werden, die das Malbrett tragen. Dasselbe ist vorn mit einer kleinen Leiste versehen, um das Heruntergleiten aufgelegter Gegenstände zu verhindern.

Die Unbequemlichkeit, die ein jedes Höher- oder Niedrigstellen des Malbretts bei dieser Staffelei verursacht, hat mehrere andere Konstruktionen veranlafst, die ein rasches und leichtes Auf- und Niederstellen des Malbretts ermöglichen.

Bei der vorstehend abgebildeten Einrichtung befindet sich zwischen dem oberen und unteren Querstück eine Strebe, die mit einer vertieft liegenden Verzahnung versehen ist und in der eine, am Malbrett befestigte Schiene seitlich geführt wird. In der Mitte unter dem Malbrett ist an demselben ein hölzernes, mit einem Griff versehenes Gehäuse befestigt, in dem eine Feder liegt,

deren Riegel in die Verzahnung der Mittelstrebe eingreift und deren vorspringender Teil beim Auslösen der Feder angezogen wird. Auf der Rückseite des Malbrettes angebrachte Kloben, welche die seitlichen Streben umfassen, verhindern ein Schwanken bezw. Vorbeugen des Malbretts. Die beiden in der Abbildung angegebenen Schubkästen unter dem Malbrett dienen zur Aufnahme von Pinseln oder anderer Gegenstände (Läppchen, Oel etc.).



Bei einer andern, durch vortehende drei Abbildungen erläuterten Konstruktion, wird das Malbrett, das hier, aufser mit einer Mittelschiene, noch mit einer hohen, gitterartigen Rückwand versehen ist, zwischen zwei festen Ständern geführt. Unter dem Malbrett ist eine Windewelle mit Kurbel, Trommel und Sperrrad gelagert, das Seil oder die Kette geht von der Trommel über eine im oberen Querholz gelagerte Rolle, ihr Ende ist an der Rückwand des Malbretts befestigt. Wird die in das Sperrrad eingreifende Sperrklinke ausgelöst, was durch Ziehen an einem vorn am Malbrett befindlichen Ring geschieht, so läfst sich das Malbrett durch Drehen an der Kurbel leicht auf und nieder bewegen. In der am Malbrett befestigten Schiene führt sich ein mit zwei kurzen eisernen

Spitzen versehenes verschiebbares Holz, das dazu dient, die obere Seite des Bildes zu halten, so dafs dieses ganz senkrecht, oder auch etwas vorgebeugt stehen kann. Vier unter dem Fufsgestell befindliche Rollen ermöglichen diese an und für sich schwere Staffelei leicht in jeder Richtung zu bewegen.

Für den Maler ist es wichtig, sich bei Zeiten daran zu gewöhnen, auf einer Staffelei zu zeichnen und zu malen, die nahezu senkrecht steht.

Von den Stützen für Arm und Hand.
Der einfache Malstock.

Da der Maler an seinem Gemälde auf einer Fläche arbeiten mufs, welche fast oder ganz senkrecht steht, so mufs er etwas haben, um während des Arbeitens seine Hand zu stützen, wenn sie nicht sicher genug ist, um kleine und zarte Gegenstände zu malen. Gewöhnlich braucht man dazu einen runden glatten Stock von 1,5 m, oder noch gröfserer Länge, oben mit einem Knopf versehen, der mit etwas Baumwolle, über die Handschuhleder gebunden ist, umwickelt wird. Dieser weiche Knopf soll eine Beschädigung der Bildfläche verhindern, der man mit dem Ende des Malstocks möglichenfalls so nahe kommen kann, dafs sie berührt wird. Der Durchmesser dieses Stocks ist unten, wo man ihn mit der linken Hand anfafst, höchstens 15 mm und verjüngt sich bis unter den Knopf zu einem Durchmesser von 10 mm oder noch weniger. Man macht die Malstöcke von weichem Holz, damit sie so leicht als möglich sind und hat sie aus diesem Grunde sogar aus Schilf oder Rohr hergestellt.

Zur Stütze der Hand sind diese Malstöcke fast ganz allein und ausschliefslich im Gebrauch. Maler, welche die feinsten Sachen machen, sind an sie gewöhnt, und verlangen gewöhnlich nichts anderes.

Statt dieses Malstocks gebrauchen viele Künstler eine lange, glatt gehobelte Latte von weichem, leichtem Holz, etwa 3 bis 4 cm breit, etwa 2 cm dick und lang genug, dafs sie vom Fufsboden bis weit über den obern Rand des Gemäldes hinüberragt. Sie wird auf den Fufsboden aufgesetzt und an den obern Rand des Bildes gelehnt, wo sie dann ebenfalls mit weichem Zeug umwickelt

ist, um das Gemälde oder den Rahmen desselben nicht zu beschädigen. Die linke Hand braucht sie also nicht zu halten, auch ist die Stütze fester, aber allerdings steht sie doch auch fast senkrecht. Man mufs sich daran gewöhnen und aufserdem acht geben, dafs sie nicht umfällt.

Man kann und hat wohl gelegentlich noch komplizierte Konstruktionen ersonnen, um Arm und Hand recht fest auflegen zu können. Ganz abgesehen davon, dafs die Sicherheit und Festigkeit der Hand wesentlich durch Übung gefördert und gestärkt wird, — und dies ist eigentlich das einzig notwendige und richtige, — werden die bisher gemachten Angaben genügende Hilfsmittel zur Unterstützung von Arm und Hand darbieten. Ganz besondere Bedürfnisse wird ein jeder für ganz besondere Fälle am besten und entsprechendsten selbst befriedigen können.

Siebenzehnter Abschnitt.

Von Leinwand, hölzernen Tafeln, Pappe, Papier um darauf zu malen und von der Grundierung derselben.

Alle diese Materialien, erhält man fertig, um darauf zu malen, in den Handlungen und wird sie meistenteils auch daher beziehen. Indessen ist es doch notwendig, dafs ein Maler wisse, um was es sich dabei wesentlich handelt, und dafs er die Zubereitung und Herstellung kenne, sowohl um sie beurteilen, als auch, um sie sich selbst bereiten zu können, wenn dies einmal nötig sein sollte.

§ 60. **Von der Wahl der besten Leinwand zum Malen.**

Die Hanfleinwand ist hierzu die beste, weil sie sehr fest ist, und starkes Anziehen ertragen kann, ohne zu reifsen.

Die eigentliche Leinwand von Flachs ist nicht so fest und wird oft nach dem Aufspannen doch locker.

Baumwolle taugt gar nicht für diesen Zweck.

Man malt auch wohl sehr kleine Gegenstände auf starken Taffet, wenn aber ein Rahmen auch nur 21 cm grofs ist, so zerreifst der Taffet leicht beim Aufspannen.

Man mufs rohe Leinwand ohne alle Zubereitung ungebleicht und ohne jede Appretur, nehmen.

Das Gewebe mufs sehr gleich sein und so wenig Knoten wie möglich haben.

Zu kleinen Gemälden bis zu 35 cm etwa nimmt man feine Leinwand und immer stärkere je nach der Gröfse der Bilder. Die Feinheit und das Korn des Gewebes der Leinwand ist auch nach der Art der Arbeit zu bemessen. Zu Blumenstöcken etwa oder einem Gemälde, das aus vielen kleinen Figuren besteht, deren

Köpfe nur ein Paar Centimeter grofs sind, nimmt man ziemlich feine Leinwand, wenn auch das ganze Gemälde nicht gerade klein ist, weil so kleine Köpfe und Hände doch auf ein gleiches und feines Korn gemalt werden müssen.

Malt man in natürlicher Gröfse, so ist eine weniger feine Leinwand vorzuziehen, sie fafst die Farbe besser, die ungleichen Fäden sind nicht störend durch die Grundierung hindurch und man betrachtet überdies solche Werke nur aus einer gewissen Entfernung.

Für sehr grofse Gemälde nimmt man die Leinwand noch viel stärker, am besten sogar starken und guten Zwillich. Leinwand würde sonst bei starker Ausdehnung zerreifsen; alles aber mufs immer von gleichem Faden und ohne starke Knoten sein. Übrigens ist ein kleines Korn im Gewebe der Leinwand, das immer etwas durch die Grundierung durchschimmert, in einem grofsen Gemälde eher vorteilhaft als schädlich. Daher ist es auch besser, niemals den Überzug, der die Löcher der Leinwand verstopfen soll, zu dick aufzutragen. Wenn man gar keinen Überzug zu machen nötig hätte, so würde es in dieser Beziehung um so viel besser sein, besonders bei einem grofsen Mafsstab. Dies ist aber nicht thunlich, die Farbe würde durch die Leinwand dringen und man würde viel Mühe haben, sie genügend stark aufzutragen. Deshalb aber soll man nicht stärker grundieren, als unumgänglich notwendig ist.

Man malt mit Ölfarben zwar gewöhnlich und meistenteils auf Leinwand, aber auch auf Holztafeln (Paneelen), auf Pappe und auf Papier, auf letzteres allerdings meist nur Studien. Auf alle diese Stoffe mufs ebenfalls, wie auf die Leinwand, eine Grundierung aufgetragen werden.

Die dünnsten der vom Tischler anzufertigenden hölzernen Tafeln (Paneele, panneaux), auf denen man malt, sind bei nur 20 bis 30 cm ins Gevierte, im Holze nur 5 bis 6 mm stark, sie müssen aber aus sehr altem Holze verfertigt werden, sonst krümmt und verwirft es sich. Die grössten Paneele brauchen auch nur 9 bis 12 mm dick zu sein, müssen aber vollkommen

gerade und glatt gehobelt sein. Am sichersten und besten sind die Paneele, welche aus zwei, drei oder vier übereinander geleimten dünnen Holzplatten bestehen, von denen jede so gelegt ist, dafs die Holzfaser nach einer anderen Richtung geht als die der anliegenden. In früheren Zeiten hat man fast ausschliefslich auf Holz gemalt, selbst sehr grofse Bilder. Vorzugsweise auf Eichenholz, später auch auf Fichtenholz, selten auf Lindenholz. Heut nimmt man vielfach ganz dünne Platten sehr fester Hölzer, wie Mahagoni, Jakaranden etc. übereinander geleimt dazu. Immer nur bei verhältnismäfsig kleineren Dimensionen. Bei grofsen Dimensionen der Gemälde verwendet man durchschnittlich immer Leinwand, respektive Zwillich.

Die Pappe und das starke Papier können ebenso wie die Leinwand und die hölzernen Tafeln mit einem Öl- oder Leimgrund grundiert werden und sind dann sehr wohl zu benutzen, um darauf mit Ölfarbe zu malen. Will man sich dieselben selbst hierfür zubereiten, so mufs man möglichst glatte und feste Pappen, die nicht zu dick sind, Papier ebenfalls, möglichst fest und stark wählen. Beides mufs man für das Grundieren aufspannen, die Pappe an den Rändern wenigstens mit so viel Nägeln befestigen, dafs es dem Aufspannen nahe kommt. Durch das Feuchtwerden beim Grundieren werfen sie sich sonst, bekommen Buckeln, die man durch nichts wieder entfernen kann, wenn sie als solche aufgetrocknet sind.

Verfahren, die Grundierung von Ölfarbe auf die neue, rohe Leinwand zu bringen.

Man gebraucht ungebleichte, rohe, dunkle Leinwand zu Gemälden, weil sie fester ist, als die gebleichte.

In dem Grade der Stärke oder Feinheit der Leinwand mufs man eine gewisse Mittelstrafse beobachten. Das Wesentlichste dabei ist, dafs sie fest ist, keine Knoten hat, und dafs sowohl Gewebe als Fäden gleichförmig sind.

Diese Leinwand spannt man auf einen Rahmen und tränkt sie mit einer Lage von Handschuh- oder holländischem Leim. Dieses Leimwasser mufs lauwarm und ganz hell sein und darf nicht die Konsistenz einer Gallerte haben. Der Überzug mit Leim

bewirkt, dafs alle kleinen Fäden und Fasern der Leinwand sich fest anlegen und die kleinen Öffnungen zwischen den Fäden geschlossen werden. Man streicht ihn mit einem starken Pinsel, etwa 4 cm im Durchmesser, 7 cm lang, auf, und läfst die Leinwand an der Luft ganz trocken werden, welches je nach der Jahreszeit ein oder zwei Stunden erfordert.

Ist die Leinwand getränkt und trocken geworden, so werden die Knoten wie auch die Fasern leicht mit Bimstein abgeschliffen, dann aber aller Bimsteinstaub abgekehrt. Hierauf überzieht man die Leinwand mit einer sehr dicken, genügend gut geriebenen Ölfarbe. Diese Farbe mufs so dick sein, dafs sie sich nur wie eine zarte Salbe ausbreiten läfst, und man setzt daher nicht so viel Öl hinzu als den Farben beim Malen. Um diesen Überzug auf die Leinwand auszubreiten, nimmt man entweder eine grofse eiserne Klinge, (47 cm lang, 4 cm breit), oder eine solche von Buchsbaum oder Horn von eben der Gröfse.

Diese Messerklinge mufs sehr glatt und zugleich stark genug sein, damit man stark mit ihr drücken kann ohne Gefahr zu laufen, sie zu zerbrechen. Denn wenn man nicht darauf drücken wollte, würde die Farbe nicht in die kleinen Zwischenräume der Leinwand eindringen und nicht alle Vertiefungen ausfüllen.

Man verrichtet diese Arbeit im Stehen, blofs durch die Bewegung der Arme. Man nimmt viele Farbe auf das Messer, streicht diese aber so gleichmäfsig als möglich überall auf. Dies ist nicht schwer, weil das Korn der Leinwand den Mafsstab dazu giebt und man demnach leicht so viel wegstreicht, bis man sieht, dafs auf einer Stelle nicht mehr ist, als auf der andern.

Die also mit dem grofsen Messer aufgetragene Farbe dringt in das Gewebe der Leinwand und legt sich fest an dieselbe. Man soll nicht mehr auf die Oberfläche bringen, als hinreichend ist, um die Fäden zu bedecken; denn wenn man mehr darauf bringt, so würde dadurch die Leinwand nicht nur unnötig schwer und obenein der Auftrag zerbrechlich werden, sondern es würde auch der Auftrag erst in einem Jahre so vollkommen werden, dafs andere Farben ohne Nachteil aufgetragen werden könnten. Indessen giebt es keine andere Farbe hierfür bei der Ölgrundierung;

nur bei der Leimfarbengrundierung tritt die Kreide in ihre Stelle. Ist die Leinwand gleichmäfsig grundiert, so setzt man sie der freien Luft und selbst der Sonnenhitze aus, um das Austrocknen zu befördern.

Einige mischen unter das Nufs- oder Leinöl einen Teil Terpentinöl, um jenen mehr Flüssigkeit zu geben, allein dies Verfahren ist nicht gut, die Leinwand wird dann leicht brüchig und schon die Farbe der Grundierung dunkelt nach. Noch andere machen eine Mischung von Öl und Wasser und schlagen beides zusammen, bis eine Art von Pomade daraus entsteht. Hiermit vermischen sie ihre Farbe, wodurch die Masse dann ohne viel Öl flüssig genug wird. Dies Verfahren hätte viel für sich, weil aber weniger Öl dazu gebraucht wird, ist andererseits zu befürchten, dafs, wenn auch die Masse mit dem wenigen Öl auf der Leinwand eben haftet, die Grundierung bei der geringsten Falte und Biegung der Leinwand bröckelig werden und wirklich stückweis abblättern könnte, weil nicht genug Öl darunter ist.

Man kann auch Leinwand in einer Weise grundieren, welche diese sehr geschmeidig macht, so dafs sie sich behandeln läfst wie man will, ohne dafs sie brüchig wird. Diese Eigenschaft erhält sie dadurch, dafs man ein wenig Honig und Wachs unter die Farbe der Grundierung mischt.

Das beste Verfahren bei der Ölgrundierung der Leinwand bleibt dies, dafs man gutes, klares und gereinigtes Lein- oder Nufsöl ohne irgend einen anderen Zusatz gebraucht und dies mit dem guten, weifsen und leicht brüchigen holländischen Bleiweifs mischt. Will man die grelle Helligkeit des Weifs mildern, so setzt man etwas gelben Ocker und sehr wenig hellroten Ocker Nr. 7 dazu, so dafs der Ton hell, goldfarbig, schwach gelbrot wird. Dieser Grund ist hell-leuchtend genug, weniger hart und kalt, als das reine Weifs. Was auf eine derartige Grundierung gemalt wird, erscheint leichter harmonisch und warm. Man kann aber auch zu dieser Mischung noch ganz wenig Schwarz hinzusetzen, wenn man lieber einen milden, grauen Ton haben will. Nur Schwarz, zum Bleiweifs genommen, giebt ein kaltes und hartes Grau.

Eine Grundierung ohne Öl.

Eine Grundierung der Leinwand, Paneele, Pappe, Papiere etc., mit einem Färbestoff, der blofs mit Stärkekleister angerieben ist, hat grofse Vorteile. Zwar saugen bei ihr die Farben bei der ersten Untermalung sehr schnell ein und sind daher schwer zu behandeln, allein dies ist nichts Wesentliches, man hat nur etwas mehr Mühe damit.

Die Vorteile aber bestehen darin: 1) dafs man keine Bleifarbe dazu gebraucht; 2) dafs man nach Verlauf einiger Stunden auf diesen Grund malen kann, ohne dafs man wie bei nicht genügend getrockneter Ölgrundierung befürchten mufs, dafs sich die Farben verändern werden. Man kann daher, wenn Eile not thut, in einem Tage die Leinwand aufspannen, grundieren und untermalen, wenn die Tage lang, warm und trocken sind; 3) ist diese Leinwand dergestalt absorbierend, dafs man, zwei oder drei Stunden nach dem Anlegen einer Partie, diese auf der beinahe festen, — wenn auch nicht trockenen Farbe übergehen kann, so dafs später nur Retuschen oder Lasuren nötig sind, um das Gemälde ganz zu vollenden; 4) der zu dieser Grundierung verwendete Farbenstoff ist so unschädlich, dafs er in keiner Weise den Farben des Gemäldes nachteilig werden kann. Dies sind die hauptsächlichsten Vorteile. Alle Gemälde, welche auf diese Grundierung gemalt sind, müssen sich viel längere Zeit gut erhalten, als die anderen, weil eben weder Bleiweifs noch Öl dazu gebraucht ist.

Überdies wird diese Grundierung in viel kürzerer Zeit und mit weniger Kosten hergestellt, als die Grundierung mit Öl, wovon man sich leicht überzeugen kann. Auch bietet sie denen, welche nicht in einer gröfseren Stadt wohnen, den Vorteil, von einem Tag auf den anderen eine fertig zubereitete Leinwand sich herstellen zu können, die gleich gebraucht werden kann.

Ist man gar aus irgend einem Grunde genötigt, à la prima zu malen, so ist dies unstreitig viel leichter auf dieser Grundierung, als auf einer Ölgrundierung, weil, wie schon gesagt, die Farbe schnell auf der Oberfläche der Leinwand haftet und das Öl dergestalt eindringt, dafs sie nach zwei oder drei Stunden, ohne trocken zu sein, dennoch fest genug ist, um darauf und darüber

von neuem arbeiten zu können, ohne dafs die untere Lage der Farbe beweglich wäre, mit welcher sich die neu aufgetragene Farbe aber doch vollkommen fest und gut verbindet.

Wenn übrigens bei dieser Grundierung auch die Untermalung unbequemer zu behandeln ist, so hört diese Unbequemlichkeit ganz auf, wenn man das Gemälde übermalt, denn alsdann vertritt die Untermalung die Stelle der Ölgrundierung, und man malt darüber wie auf jeder andern Untermalung. Mithin ist die Unbequemlichkeit nicht grofs und die Vorteile sind es entschieden. Man kennzeichnet diese Leinwand als absorbierend, weil sie in der That schnell nach der Rückseite zu alles überflüssige Öl aus den Farben der Palette zieht, wodurch das Trocknen sehr beschleunigt und das Nachdunkeln der Töne verhindert wird, da das überflüfsige Öl sich nicht nach der Oberfläche hinzieht, sondern seinen Durchgang auf der Kehrseite des Gemäldes findet. Ja man hat sogar etwas Öl zu den Farben der Untermalung hinzuzusetzen, oder die Grundierung mit einem wenig gekochten Leinöl leicht zu übergehen, damit nicht zu viel Öl aus den Farben gesogen wird und diese zu wenig Bindemittel für die Zukunft haben.

Dies ist auch das einzige Bedenken, welches gegen diese Art der Grundierung erhoben werden kann, dafs nämlich zu wenig Bindemittel bleiben, um die Farbe sowohl an dem Grunde, als auch in sich selbst zusammen- und festzuhalten. Denn die festwerdenden trocknenden Öle sind es wesentlich allein, welche der Ölmalerei ihre Beständigkeit und Festigkeit geben.

§ 61. Das Verfahren, mit Thonerde und Kleister zu grundieren.

Man verfertigt einen guten Kleister aus Stärke oder feinem Mehl. Letzterer ist besser. Man giebt ihm die Konsistenz des Kleisters, womit man Papier klebt, und setzt noch eben so viel, d. h. also gleich der anderen Masse, Pfeifenthon hinzu, der so weifs und rein sein mufs, als man ihn irgend haben kann. Diesen Thon schlemmt und reinigt man von allen Unreinigkeiten und Sandkörnern, reibt ihn mit einem Paar Umläufen des Läufers etwas an und noch nafs vermischt man ihn mit dem Kleister.

Unter die Thonerde, die das Weifs ist, kann man, wenn man einen solchen Thon der Grundierung vorzieht, etwas hellgelben Ocker und sehr wenig hellroten Ocker mischen. Der Ton, den man wünscht, giebt das Mafs für die Menge der zuzusetzenden Farben. Sollte das Gemenge etwas zu dick erscheinen, um es schnell und leicht ausstreichen zu können, so setzt man warmes Wasser hinzu, bis das Ganze die Konsistenz eines etwas dicken Milchrahms hat.

Die rohe Leinwand mufs schon mit Leim getränkt, mit Bimstein abgeschliffen sein etc., wie vorher ausführlich bei der Ölgrundierung angegeben ist. Pappe, Holz oder Papier dagegen darf man nicht eher mit Bimstein abreiben, als bis der Grund aufgetragen und trocken ist.

Man mufs einen grofsen Pinsel, 7 cm lang und verhältnismäfsig dick im Durchmesser, haben, wie ihn Lackierer gebrauchen. Nachdem man dann die Grundierung in dem Topfe wohl untereinandergerührt hat, trägt man sie sehr geschwind und mit ganz gleichförmigem Strich auf, ohne dieselbe Stelle zweimal zu berühren, damit der Auftrag nicht ungleichförmig dick wird. Denn die Leinwand verschluckt die Feuchtigkeit sehr schnell und die Grundierung wird augenblicklich fest.

Jedesmal wenn man den Pinsel in den Topf taucht, mufs man das Material umrühren und Sorge tragen, dafs die Grundierung immer die nämliche Konsistenz behält.

Diesen ersten Auftrag läfst man an der Luft trocknen und wenn er trocken ist, macht man einen zweiten; ist dieser trocken geworden, einen dritten und sogar einen vierten, wenn es nötig zu sein scheint, damit alle Löcher überall gleich verstopft und die Fäden der Leinwand gedeckt werden. Wenn der Überzug gehörig aufgetragen ist, was, wie gesagt, sehr geschwind geschehen mufs, so mufs die Oberfläche der Leinwand sehr schön eben und die Farbe an keiner Stelle dicker als an einer anderen aufgetragen sein. Gegen das Licht gehalten, mufs sie halb durchsichtig erscheinen, denn ein zu dickes Auftragen ist schädlich und macht die Grundierung brüchig. Man darf durch die Grundierurg noch die Fäden der Leinwand gewahr werden, wenn auch nicht allzu sehr. Dies macht ein kleines Korn, das

bei einem Kopfe in natürlicher Gröſse oder bei einer Landschaft durchaus nicht unangenehm ist. Ist aber die Leinwand für ein Portrait unter Lebensgröſse bestimmt, oder für ganze Figuren weit unter Lebensgröſse, so muſs die ganze Oberfläche stärker gedeckt sein, um sie so eben schleifen zu können, daſs das Gewebe nur in nächster Nähe bemerkbar ist. Die Thonerde ist nicht dem Abspringen unterworfen, wenn sie gehörig mit dem Kleister verbunden und nicht zu dick aufgetragen wird. Unter allen Mergelarten ist sie auſserdem die geschmeidigste, — unschädlich, was die Wirkung betrifft, die sie auf Farben haben könnte, mit denen sie in Berührung kommt. Der Mehlkleister aber enthält einen sehr starken Bindestoff, der, wenn er gut gemacht ist, sogar längere Zeit selbst heiſsem Wasser widersteht, was Leim nicht thut. Überdies hat er den groſsen Vorteil, daſs er die mit ihm vermischten Substanzen nicht färbt, und daſs er sehr absorbierend ist, so daſs ihn das Öl bis auf die Rückseite der Leinwand durchdringt und den Farben nur soviel davon läſst, um sie auf dem Gemälde fest zu machen.

Wenn die ganze Grundierung trocken ist, was nach Verlauf einiger Stunden der Fall ist, so schleift man sie überall ganz leicht mit Bimstein, wie das schon vorher ausführlich beschrieben ist. Sollte der Pinsel durch zu dicken Auftrag der Farbe irgend wo Ungleichheiten hervorgebracht haben, so schleift man auf diesen Stellen etwas mehr ab als auf den anderen, um das Ganze eben und vollkommen gleichmäſsig zu machen.

Wenn man Pappe mit dieser Grundierung herstellen will, so muſs man diese auf einem Brett ringsum annageln, damit sie nach der Grundierung ausgespannt bleibt. Es ist sogar ratsam, sie nicht eher anzunageln, als bis man eine Lage aufgestrichen hat und während diese noch feucht ist. Dadurch wird die Pappe noch besser aufgespannt und bleibt später gerade und eben.

Auf Papier und Pappe bedarf es nur einer Lage oder höchstens zweier, falls der erste Anstrich nicht gleichmäſsig genug geworden sein sollte; denn bei diesen ist keine Textur auszufüllen, wie bei der Leinwand. Wenn man zu viel Grundierung auftrüge, könnte diese abspringen, weil sie auf einen glatten Körper aufgetragen ist.

Die Pappe bleibt, nach vollkommenem Trocknen der Grundierung losgenommen, ebenso wie das Papier immer ganz gerade und glatt, wenn man sie nicht nafs macht und nur Ölfarbe darauf bringt.

Um Pappe anzunageln, ohne zwischen jedem Nagel zu grofse Zwischenräume zu lassen, nimmt man Nägel mit Doppelköpfen, am besten Heftnägel, und setzt sie höchstens 2 cm weit auseinander auf.

Die vorangegangenen Beschreibungen und Erklärungen setzen einen jeden in den Stand, die Güte und Brauchbarkeit der Leinwand, die er kauft, auch beurteilen zu können. Die Leinwand selbst mufs also dicht und fest gewebt sein, der Auftrag der Grundierung darf nicht zu dick sein und eine noch nicht ganz trockene Ölgrundierung soll man nicht in Gebrauch nehmen. Wenn man eine kleine Ecke solchen Maltuches umbiegt und stark aufeinander drückt, darf dies nur gleichmäfsige Sprünge verursachen, die sich jedoch wieder glatt zusammen legen; die Farbe darf aber nicht in kleinen Plättchen oder Stückchen sich davon loslösen, sonst ist zu befürchten, dafs aus irgend einer Ursache die Masse nicht recht auf der Leinwand haftet oder zu dick aufgetragen ist,

Die mit Thonerde oder Gips grundierte Leinwand präpariert man sich am besten selbst, jedoch ist auch diese in den Handlungen vorrätig und jedenfalls aus gröfseren Städten zu beziehen.

Schon seit längerer Zeit verfertigt man Malpappen aus äufserst stark zusammengeprefster, je nach der Gröfse auch immer ziemlich dicker Pappe. Genügende Erfahrungen kann man allerdings darüber noch nicht haben. Soviel man ohne dies urteilen kann, müfsten die sorgfältig präparierten Pappen eigentlich das allerdauerhafteste sein, da die Würmer ihnen schwerlich Schaden thun werden, wie den Holztafeln. Dies alles mufs ganz besonders von den englischen Malpappen gelten, die aus ursprünglich geteertem Hanf (aufgedrehten Schiffstauen) verfertigt sind. Immer aber sind die Dimensionen solcher Pappen nicht besonders grofs und können dieselben schon aus diesem Grunde nur zu kleineren Bildern gebraucht werden.

Läfst man sich fertige Malleinwand aus gröfserer Entfernung zusenden, so mufs die Verpackung der Leinwand (die wegen der Grundierung mit Bleiweifs sehr schwer ist) auf folgende Art besorgt worden sein.

Die Leinwand mufs über ein rundes Holz gerollt werden, das an jedem Ende (2 cm) länger als jene breit ist und zwar so, dafs die mit Farbe grundierte Seite nach aufsen kommt, und zwar aus folgendem Grunde: Wenn nämlich die Leinwand in angegebener Art aufgerollt worden ist und sich dadurch auch einige ganz kleine Sprünge oder Brüche vorfinden sollten, so legen sich diese wieder zusammen, wenn man sie auf den Rahmen spannt. Dagegen springt und blättert sich die Grundierung von der Leinwand ab, wenn die Farbe nach innen zusammengerollt gewesen ist. Im ersten Fall waren schlimmstens feine Sprünge entstanden, im zweiten werden durch das Zusammendrücken kleine Plättchen losgelöst, beim Aufspannen, dann die kleinen Spalten auseinander gezogen, so dafs mindestens dann die Grundierung nicht überall haftet und gleichmäfsig fest aufsitzt.

Aufser in diesem Fall darf gut grundierte Leinwand nicht brüchig werden, und wenn sie es ist, so ist dies ein Beweis, dafs in das Öl, womit die Grundierfarbe angemacht ist, viel Terpentinöl, was dazu nicht taugt, gekommen war. Die Leinwand mufs eben mit reinem Öle, ohne Beimischung von Terpentinessenz grundiert sein, alsdann bleibt sie biegsam und wird nicht brüchig.

Sehr notwendig ist, dafs die Grundierung vollkommen ausgetrocknet und längere Zeit der freien Luft ausgesetzt worden war, ehe man darauf malt, sonst gelben die Farben nach. Gutes Maltuch mufs eigentlich über ein Jahr alt sein, wenn die Farben nicht nachdunkeln sollen. Deshalb ist denjenigen, die sich dergleichen kaufen, anzuraten, dies lange vor dem Gebrauch der Leinwand zu thun, damit sie in dieser Hinsicht keine üble Erfahrung machen. Mit ein Paar Nägeln befestigt hängt man das Stück grundierte Leinwand an die Wand und setzt es sogar in einer Dachstube, wo man bei guter Jahreszeit die Fenster ohne Nachteil offen lassen kann, der Sonne aus. Dies ist immer ratsam, man mag nun die Leinwand mit Ölfarbe selbst grundieren, oder schon zubereitet kommen lassen.

Achtzehnter Abschnitt.

Das Aufspannen der Leinwand auf den Blendrahmen.

§ 62. Einrichtung der Blendrahmen mit den Keilen.

Zum Aufspannen der Leinwand nimmt man statt einfacher Blendrahmen, auf die man das Maltuch aufspannen könnte, Blendrahmen mit Keilen, weil jede noch so fest aufgespannte Leinwand nach einiger Zeit schlaff und locker wird. Ein paar Hammerschläge auf die Keile genügen dann, sie wieder straff angespannt zu machen.

Man läſst den Blendrahmen in der Gröſse des Gemäldes machen, welches man malen will und giebt hierzu dem Tischler die Höhe und Breite für den äuſseren Rand an. Er wird immer von weichem Tannenholz gemacht, schon der Leichtigkeit wegen. Man kann ihn aber auch von hartem Holz anfertigen lassen.

Kleine Rahmen bis zu 1 m Höhe oder Breite bestehen aus den 4 schmalen Brettchen, welche im rechten Winkel zusammengesetzt den Umfang des Gemäldes bilden. Gröſsere erhalten eine Querleiste, die gröſsten zwei, oder ein Kreuz.

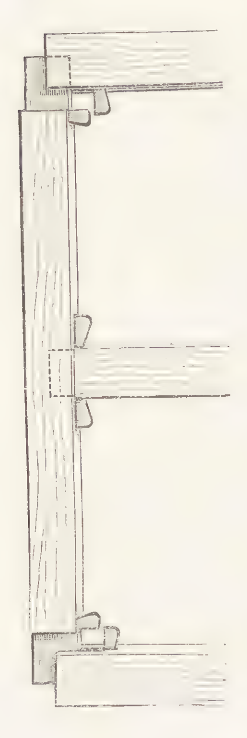
Die Breite und Dicke des Holzes richtet sich nach der Gröſse des Rahmens, z. B. zu einem Rahmen von 0,60 m im Gevierte nimmt man Holz von ungefähr 6 cm Breite und ca. 15 mm Dicke.

Man verbindet die Rahmen durch eine Fuge in dem einen Stück, in welche dann ein flacher Zapfen des andern Stückes hineingreift, derart wie alle Zusammenfügungen gemacht werden, allein hier dürfen sie nur ineinander geschoben werden, ohne Pflöcke, Nägel oder Leim. Denn wenn alle Stücke nicht frei wären und durch die Keile nicht auseinander getrieben werden könnten, würden diese ganz unnütz sein. Der Rahmen wird also

blofs durch die Leinwand, die rings um denselben befestigt ist, zusammengehalten, so dafs er nicht anders auseinander gehen kann, als nur indem man die Leinwand abnagelt.

Die einfachen Leisten, die Querleisten, und die im Kreuz müssen dieselbe Freiheit der Bewegung haben, um sich durch die Keile etwas voneinander entfernen zu können, und so die Leinwand stärker anzuspannen.

Die Keile sind kleine flache Eckstücken von hartem Holz, die in Öffnungen eingetrieben werden, die zu dem Ende bei allen Zusammenfügungen angebracht sind. Da die Keile an einem Ende schmaler und spitzer sind als am anderen und man das spitze Ende eingesteckt hat, dann auf die breite Seite schlägt, so werden dadurch die Seitenbretter gezwungen, so weit auseinander zu gehen, als es die Leinwand erlaubt, und die letztere wird dadurch gespannt wie eine Trommel. Man mufs aber einen Keil nicht weiter eintreiben als den andern und mufs einem wie dem anderen gleich viele und gleich starke Hammerschläge geben, sonst würde man die Leinwand stellenweise zu sehr auseinander ziehen und aufserdem Gefahr laufen, sie zu zerreifsen oder die Fugen des Rahmens zu zerbrechen. Man darf die Leinwand auch nicht so stark anspannen, dafs der Rahmen sich krumm zieht, sondern mufs zur rechten Zeit innehalten und erkennt dies auch leicht an dem Widerstand des Keils unter dem Hammer.



Man darf ferner einen einzelnen Keil nicht zu tief einschlagen, sonst treibt man den Rahmen aus dem rechten Winkel. Man giebt demnach zuerst dem einen ein paar mäfsige Schläge, dann ebenso den übrigen, bis man sie alle gleichmäfsig rings um den Rahmen herum eingeschlagen hat. Dann fängt man ebenso wieder von vorne an und fährt damit fort, bis die Leinwand überall gleich angespannt zu sein scheint.

Man befestigt auch auf den vier Winkeln des Rahmens Backen zur Verstärkung, allein man nagelt oder leimt blofs einen Backen an die Stelle der Kreuzungspunkte, wo man zu befürchten hat, dafs das Holz durch die Fuge zu schwach für die Gröfse des Rahmens und für die starke Spannung der Leinwand geworden ist. Diese Backen verstärken das Holz und bewirken, dafs es nicht auseinander geht oder sich biegt. Für grofse Rahmen ist diese Vorkehrung die sicherste.

Die Gröfse und Dicke der Keile richtet sich nach der Gröfse des Rahmens, beziehentlich nach Breite der Fugen. Um ein ungefähres Verhältnis als Beispiel anzugeben, so kann man für einen Keil, dessen Dicke gleichmäfsig 3 mm beträgt, die obere Breite zu 20 mm und das spitze Ende auf 3 bis 5 mm ansetzen. Die Keile dürfen am Ende nicht zu spitzig zugehen, weil sie sonst zu tief eindringen und dann die Leinwand durchlöchern könnten. Man mufs ihnen hier eine etwas abgerundete Form geben. Sie können ungefähr 4 bis 9 cm Länge haben und bilden also mit und in den angegebenen Verhältnissen ein sehr langes rechtwinkliges Dreieck, dessen Spitze abgerundet ist.

Man treibt zwei Keile in jeden Winkel des Rahmens, so dafs deren acht nötig sind, alsdann braucht man noch für jede Querleiste zwei andere, von denen der eine oben, der andere unten auf der entgegengesetzten Seite eingetrieben wird. Ebenso würden an den Kreuzriegeln noch zwei Keile kommen. Das Rahmenholz darf nach innen und auf der Seite, auf der die Leinwand aufliegt, keine scharfe Kante haben, sondern mufs dergestalt abgeflacht oder **abgeschrägt** sein, dafs die Leinwand blofs den äufseren Rand des Rahmens berührt. Die inneren Ränder würden sonst, wenn sie die Leinwand berühren, sich eindrücken und auf der Seite der Malerei als Streifen hervortreten, was doch sorgfältig vermieden werden mufs. Zu dem Ende verjüngt sich die ganze Breite des Rahmenholzes, wie eine Böschung von den äufsern nach den innern Rändern, wo dann das Holz etwa 5 mm dünner ist, als am äufseren Rand.

Überdies rundet man auch noch die Kanten des Holzes rings um den Rahmen ab, sowohl an der inneren Seite, wie auch oben wo die Leinwand aufliegt, damit sie nicht in die Leinwand schneiden, was sicher geschehen würde, wenn man diese Kanten scharf liefse.

Wie die Leinwand nach dem Maſse des Blendrahmens zuzuschneiden ist.

Man breitet das Stück Leinwand auf einem groſsen Tische oder auf dem Fuſsboden aus und legt den Rahmen so darauf, daſs jedenfalls 4 cm von der Leinwand rings um denselben her vorstehen, damit genug Leinwand da ist, um die Nägel in die Dicke des Holzes einschlagen zu können, und auſserdem noch etwa 2 cm übrig bleibe, um die Leinwand mit der Zange fassen und straff anziehen zu können. Nachdem das richtige Maſs des Rahmens mit Kreide oder einem Stift bemerkt ist, wird der Rahmen abgehoben, und man zieht mit einem Lineal, also 4 cm von dem äuſsern Rand des Rahmens, eine Linie rings um die ersteren herum. Dann schneidet man mit einer groſsen Schere auf dieser Linie die noch immer platt aufliegende Leinwand ab.

Hierbei muſs man wohl acht geben, daſs man die Leinwand nicht schief, sondern nach dem Faden und nach der Richtung des Gewebes schneidet, sonst läſst sich die Leinwand niemals gleichmäſsig aufspannen, wenn sie nicht sogar während des Anziehens reiſst.

Die Zangen, welche man zum Aufspannen der Leinwand braucht, sind solche, deren sich die Tapezierer zum Anziehen der Zeuge auf gepolsterten Stühlen und dem ähnlichen bedienen. Sie haben nach innen kannelierte Backen, bei denen eine runde, erhabene Kannelierung in die entgegengesetzte ausgehöhlte eingreift, wodurch die Leinwand, ohne sie zu zerreiſsen, fest gegriffen werden kann. Dies um so mehr, je breiter die Backen dieser Zangen sind. Sie haben ungefähr 6 bis 9,5 cm Breite, und wenn sie geschlossen sind, die Gestalt eines Hammers. Der Griff der Zange ist genügend lang (ungefähr 21 bis 23 cm), so daſs er zugleich als Hebel gebraucht werden kann, und besteht aus den zwei Armen, deren jeder an einem der Backen festsitzt, wie bei jeder Zange; das Ganze ist von Eisen. Alle Tapezierer haben dergleichen Zangen, jedes andere Instrument zerreiſst die Leinwand und faſst ein zu kleines Stück in der Breite, während dies hier die Leinwand in der ganzen Länge der Backe faſst, also mindestens 6 cm, was für Rahmen von mittlerer Gröſse hinlänglich ist.

Wie man die Leinwand um einen Rahmen herum festnagelt.

Man lege die Leinwand so, daſs die zum Malen vorgerichtete Seite auf den Tisch und die Rückseite nach oben kommt. Dann lege man den Rahmen so auf die Leinwand, daſs die abgeschrägte Seite des Rahmens auf die Leinwand und auf dieselbe Stelle zu liegen kommt, wo man vorher den Umfang des Rahmens und ebenso die 4 cm Überschuſs angegeben hatte.

Ist dies geschehen und liegt der Rahmen ganz winkelrecht auf der Leinwand, so legt man den Überschufs der einen Seite der Leinwand genau in der Mitte des Rahmens um und schlägt den ersten Nagel ein, und zwar noch nicht auf die Dicke (die Schmalseite) des Holzes, sondern auf die hintere Seite desselben. Man schlägt ihn nur halb ein, damit man ihn leicht wieder herausnehmen kann.

Nachdem dieser erste Nagel zur Hälfte eingeschlagen ist, so schlägt man gerade gegenüber einen zweiten auf die Mitte der entgegengesetzten Leiste des Rahmens ein. Diesmal zieht man aber die Leinwand mit der Zange an, jedoch nicht zu stark, um nicht die Lage der Leinwand in Unordnung zu bringen. Zum Annageln der Leinwand bedient man sich kleiner Nägel mit doppelten Köpfen, welche die Leinwand nicht so sehr durchlöchern und besser fassen, weil die Köpfe nach allen Seiten weiter übergreifen. Eine Länge der Nägel von 12 bis 16 mm genügt für kleinere Rahmen und nicht zu starke Leinwand.

Nachdem diese beiden ersten Nägel die Leinwand an dem Rahmen befestigt haben, hebt man die Leinwand und den Rahmen auf und hält, weil die Leinwand, die schon zwei Nägel hat, nicht mehr losgehen kann, ihn so, dafs man zwei andere Nägel in der Mitte der Seiten, die noch keine haben, einschlagen kann. Die erste dieser Seiten zieht man mit der Zange nur schwach an, die zweite aber viel stärker, und beide Nägel schlägt man in die Dicke des Holzes, nicht hinten ein, wo die ersten beiden Nägel nur vorläufig und halb eingeschlagen worden waren.

Man mufs bemüht sein, alle Nägel eines Rahmens einander gegenüberstehend einzuschlagen, damit man die Leinwand nicht schief zieht. Ebenso auch in gleicher Entfernung voneinander, aber nur nach dem Augenmafs, bei kleinen Rahmen 4 cm weit und bei den gröfsten 7 cm, aber niemals weiter voneinander. Mit Ausnahme der beiden ersten Nägel, die man nur halb einschlägt, um sie wieder herauszunehmen, werden alle übrigen tiefer eingeschlagen, jedoch ist es ratsam, dies erst zuletzt ganz vollständig zu thun.

Hat man die vier Nägel so angebracht, so zieht man den ersten Nagel wieder heraus, zieht die Leinwand mit der Zange stark an, und nachdem man mit einer Pfrieme auf der Dicke des Holzes ein Loch vorgestochen, steckt man den Nagel hinein, indem man mit der Zange die Leinwand gespannt hält, und schlägt den Nagel fast ganz ein. Nun wendet man den Rahmen von unten nach oben, zieht den zweiten halb eingeschlagenen Nagel an der zweiten Leiste hinten am Rahmen heraus, zieht die Leinwand mit der Zange straff an, sticht mit der Pfrieme ein Loch in die Dicke des Holzes, steckt einen Nagel hinein und schlägt ihn ganz wie den vorigen ein. Sind die vier

ersten Nägel fest gemacht, so lassen sich die übrigen leicht und geschwind in derselben Art und Weise anbringen. Man vergesse nicht, dafs die vier ersten Nägel in der Mitte einer jeden Seite angebracht sein müssen, so dafs sie die vier Endpunkte eines + bilden. Nun schlägt man in der angegebenen Entfernung voneinander, rechts und links von den vier ersten Nägeln, zwei andere ein. Man verfährt dabei wie vorher angegeben worden ist, nämlich man macht auf der hohen Seite des Rahmens zwei Nägel rechts und links neben den vorher eingeschlagenen fest. Dann wendet man den Rahmen um, so dafs die Seite, welche schon drei Nägel hat, nach unten zu stehen kommt, und macht die zwei folgenden Nägel gerade gegenüber auf der anderen Kante des Rahmens, die jetzt oben steht, fest. Hierauf verfährt man ebenso mit den beiden anderen Seiten, bis auf allen vier Seiten des Rahmens drei Nägel eingeschlagen sind. Man wiederholt dieses Verfahren von neuem und macht immer zwei andere Nägel rechts und links auf allen Seiten fest und so fort bis die Leinwand nicht weiter unbefestigt ist, als nur 4 oder 7 cm breit an allen vier Ecken.

Dafs man, ehe man jeden Nagel einschlägt, die Leinwand zuvor mit der Zange gefafst und straff angezogen haben mufs, ist bereits eingeschärft und versteht sich von selbst. Wie aber dieses Fassen angefangen werden mufs, ohne die Leinwand zu zerreifsen, und wie man sie nach und nach durch mäfsiges Drücken und kleine Rucke anziehen mufs, soll jetzt erläutert werden.

Um die Leinwand anzuziehen ohne sie zu zerreifsen, nimmt man sie unterwärts doppelt mit der Zange, und setzt die Backen so ein, dafs sie die Leinwand von einem Ende dieser Backen zum anderen gleichmäfsig fassen. Das heifst, die Backen müssen mit dem Rande des Rahmens parallel stehen und, ohne die Leinwand zu verdrehen, sie gleichmäfsig in dem ganzen gefafsten Teile anziehen. Dies geschieht aber eben nur mit der ganzen Breite der Backe.

Nachdem man hierzu die Leinwand mit den Fingern unterwärts umgeschlagen und dadurch verdoppelt hat, fafst man sie mit der Zange, indem man den Ellbogen und den Griff der Zange etwas hebt und dann nach und nach in kleinen und gelinden Rucken wieder niederdrückt. Dabei stemmt man den unteren Backen gegen das Rahmenholz, wodurch die Hand mehr Kraft erhält. Auf diese Art zieht man die Leinwand vorsichtig so lange an, bis man merkt, dafs sie zu grofsen Widerstand leistet. Ohne die Zange, deren Backen jetzt viel niedriger stehen, als zu Anfang, fahren zu lassen, und indem man immer die Backen gegen das Rahmenholz unterwärts stemmt, sticht man mit der Pfrieme das Loch durch die Leinwand in die Mitte der Dicke des Holzes, nimmt einen Nagel, den man mit den Lippen

gehalten oder nahe bei sich gehabt hat, und steckt ihn in das vorgestochene Loch, schlägt ihn mit dem Hammer ein, und nun erst läfst man die Zange los. — So verfährt man bei jedem Nagel, und nimmt sich nur in acht, die Leinwand an einer Stelle stärker anzuziehen, als an der anderen, weil dies Falten verursachen würde.

Deshalb mufs man aufmerken, dafs man mit der Zange jedesmal gleich weit in die Leinwand greift und wenn man ja einmal mehr gefafst hat als ein anderes Mal, und man mehr Kraft anwenden mufs um die Backen unter den Rahmen zu bringen, so ist es besser von neuem und dann etwas weniger Leinwand zu greifen, um dieselbe überall gleichmäfsig und mit derselben Kraftanstrengung anzuspannen.

Wenn die Leinwand auf dem Rahmen überall gleich angespannt ist, so werden alle Zapfenlöcher in den Winkeln stark zusammengeprefst, fest schliefsen. Die Keile sind für den Augenblick unnötig, und man bedient sich ihrer erst nach kürzerer oder längerer Zeit, nach drei bis sechs Wochen, wenn man sieht, dafs die Leinwand anfängt schlaff zu werden. Man mufs also zu der Zeit, wo man die Leinwand aufspannt, die Keile nicht einsetzen, weil dies das Zusammenpressen des Rahmenholzes verhindern würde, indem dadurch die Fugen auseinander gehalten werden. Erst wenn die Leinwand schlaffer auf dem Rahmen wird, dann erst gebraucht man die Keile.

Das Verfahren beim Aufspannen ist dasselbe für schon grundierte, wie für einfach rohe Leinwand ohne Grundierung. Indessen erfordert die schon grundierte Leinwand noch mehr Aufmerksamkeit und Sorgfalt, weil die Grundierung leicht brüchig wird und nicht so geschmeidig und leicht anzuziehen ist, als die rohe Leinwand.

Die Leinwand mufs immer so straff und so gleichmäfsig wie möglich aufgespannt sein. Man darf dies nicht durch das Eintreiben der Keile bewerkstelligen wollen, die nur zur Nachhülfe ausreichend sind. Abgesehen davon, dafs dadurch die Leinwand nicht überall gleichmäfsig angespannt wird, bringt ein zu starkes Eintreiben der Keile leicht den Rahmen aus dem rechten Winkel. Dies ist aber sehr störend, zumal wenn senkrechte Linien im Gemälde vorkommen oder gar wirkliche Architektur. Man mufs also von Anfang an und ohne Hilfe der Keile, die nur für den Notfall gebraucht werden sollen, die Leinwand gehörig aufspannen, allerdings nur nicht so straff, dafs der Rahmen sich krumm zieht oder gar die Leinwand zerreifst.

Nun ist nur noch anzugeben, wie man Leinwand an den vier Ecken anzieht und befestigt.

Ist man bis auf 7 cm den Ecken nahe gekommen, so mufs man die Nägel so einschlagen, dafs dadurch die Rahmenhölzer nicht verhindert werden, auseinander gehen zu können, wenn man die Keile

gebraucht. Dies ist sehr zu beachten und erfordert einige Aufmerksamkeit, dafs die acht Nägel demgemäfs eingeschlagen werden; damit nicht dadurch die Teile des Rahmens, welche auseinander gehen sollen, aneinander fest gemacht werden. Am sichersten ist es, wenn man die Nägel in der Mitte des Holzes einschlägt, welches den Zapfen bildet. Es sind dies also nicht diejenigen Teile des Rahmens, welche gabelförmig gespalten sind, sondern diejenigen, welche genau in die gabelförmigen Einschnitte der Backen eingreifen.

Hat man diese letzten acht Nägel angebracht, so brauchen nur noch die vier kleinen spitzen Winkel der Leinwand umgeschlagen und befestigt zu werden. Diese aufstehenden Ecken faltet man in Form einer Kapuze, drückt sie im Winkel zusammen, biegt das Ende dieser so gefalteten Ecken auf eine der Seiten, befestigt es mit einem sehr kleinen Nagel, — und nun ist die Leinwand vollkommen aufgespannt.

Wie aufgespannte Leinwand mit Bimstein abzuschleifen ist.

Es ist schon erwähnt, dafs es gut ist, alle Leinwand mit Ölgrundierung der freien Luft ja sogar der Sonne auszusetzen, damit sie bleicht. Sonst ist sie fast immer ölig und nachgegelbt, besonders wenn sie zusammengerollt war. Ein warmer klarer Sonnentag reicht hin, um sie brauchbar zu machen; noch besser ist, sie an die Luft zu bringen, nachdem man sie mit Bimstein recht gleich abgeschliffen hat. Das, was der Bimstein abnimmt, vermindert den Überzug, den Luft und Sonne bleichen, d. h. abnehmen sollen.

Zu solchem Abschleifen nimmt man ein Stück recht guten Bimstein, d. h. der glänzend, recht weifs, nicht zu hart und zu fest ist, aufserdem etwas rundlich gestaltet und im Durchmesser etwa 7 bis 9 cm. Diesen schleife man auf einem auch schon geschliffenen Sandstein, (wie Treppenstufen), so lange, bis er eine ebene Oberfläche von einigen cm im Durchmesser erhalten hat. Die an der Kante vorspringenden Ecken schleife man auch ab, weil diese durch Abbröckeln leicht Risse in der Leinwand verursachen. Man schüttelt und bürstet ihn gut ab, damit keine harten Körner oder Sand an ihm haften und mit diesem so geschliffenen Bimstein fährt man über die ganze Leinwand, ohne stark aufzudrücken, indem man die andere Hand flach unter die Leinwand hält, immer unter die Stelle, auf welche man wirklich mit dem Bimstein reibt, damit sich die Leinwand dort nicht biegen kann. So fährt man mit beiden Händen, die eine oberhalb, die andere unterhalb der Leinwand, so lange fort, bis diese überall ein gleiches Korn hat. Wenn man nun grade über dem Holz des Rahmens schleift, so mufs dies mit noch mehr Leichtigkeit und Vorsicht geschehen; denn wenn

man hier zu stark aufdrückt, wird die Leinwand, die sich immer etwas biegt, das Rahmenholz berühren und dadurch könnte die Grundierung und sogar das Gewebe selbst beschädigt werden. Schon deshalb mufs demnach das Holz des Blendrahmens abgeschrägt sein.

Man mufs den Stein im Kreise bewegen, wie man Farbe reibt; dies giebt ein viel feineres und gleichförmigeres mattes Korn, als wenn man bald lang und breit, bald hoch und niedrig damit schleift.

Wenn eine Leinwand recht gut abgeschliffen ist, ist es ein wahres Vergnügen, auf ihr zu zeichnen; alle Arten von Zeichenstiften, Kreide, Kohle, Rotstift haften so gut, wie auf Papier.

Ehe man irgend einen Gegenstand auf die abgeschliffene Leinwand entwirft, mufs man sie mit einem nassen Schwamme mehrmals waschen, und zwar so lange, bis das Wasser hell und klar abläuft, damit von der abgeschliffenen Farbe und von dem Bimstein keine Spur übrig bleibt. Dann trocknet man sie mit einem sehr reinen, weichen Lappen, der keine Fäden verliert, ab. Leinwand, die vom Bimstein nicht eben geschliffen und entfettet ist, nimmt die Farbe sehr viel schwerer an, während diese so überall auf der Stelle fafst.

In allen diesen Dingen mufs man jedoch die rechte Mitte halten, allzu starkes Schleifen vermeiden und ebenso auch keine Streifen und Ungleichheiten auf der Grundierung zurücklassen. Alle diejenigen Stellen, auf welche Fleischpartieen kommen, müssen mit ganz besonderer Sorgfalt abgeschliffen werden, besonders bei kleinen Gemälden, die man gewöhnlich in nächster Nähe betrachtet. Bei grofsen Bildflächen, wo solches Abschleifen kaum möglich ist, mufs man durch oftmaliges Abwaschen und Bleichen die fettige Oberfläche der Leinwand wegschaffen. Durchschnittene Zwiebeln, mit denen man die Leinwand reibt, nehmen die Fettigkeit vollkommen fort. Natürlicherweise mufs die Leinwand danach aber rein abgewaschen werden.

Neunzehnter Abschnitt.

Von dem Eiweifsfirnis.

---

§ 63. Anwendung desselben auf frisch gemalte Gemälde, so lange sie noch nicht einen wirklichen Firnis ertragen können.

Bei frisch gemalten Gemälden kommt es vor, dafs einzelne Stellen oder auch die ganze Bildfläche „eingeschlagen“ sind, d. h. dafs die Bildfläche den Eindruck macht, als ob sie angehaucht wäre. Dies hat seine Ursache darin, dafs unsichtbare Zwischenräume zwischen den Farbenpartikelchen entstanden sind, die, wenn sie später vom Firnifs ausgefüllt werden, wieder verschwinden, so dafs dann die Farbe das Aussehen wieder erlangt, welches sie, frisch aufgestrichen, hatte.

Da man nun den Firnifs nur auf vollständig trockene Farbe, d. i. also erst nach mehreren Monaten auftragen darf, ist es wünschenswert, für die Zwischenzeit ein ähnlich wirkendes Mittel zu haben, und dies ist der Eiweifsfirnis.

Der Eiweifsfirnis ist durchaus unschädlich, nur mufs die Farbe doch ein gewisses Mafs von Trockenheit bereits erlangt haben, was dadurch erkannt wird, dafs der Hauch kurze Zeit festgehalten wird, wenn man die betreffende Stelle anhaucht. Hat sie nicht die notwendige Trockenheit, dann würde der sehr schnell trocknende Eiweifsfirnis die oberste, ganz dünne Haut der Ölfarbe zerreifsen und überall kleine Sprünge in ihr hervorbringen.

Wünschenswert ist es, den Gebrauch des Eiweifsfirnis nur auf notwendige Fälle zu beschränken, weil er das wirkliche Trocknen der Farben doch jedenfalls verlangsamt.

Bevor man den Eiweifs-Firnis aufträgt, mufs das Gemälde abgewaschen werden. Dies geschieht ganz genau in derselben Weise, wie es bei Gelegenheit der Untermalung Seite 200 beschrieben worden ist. Für das Firnissen mit Eiweifs ist nur noch ganz besonders einzuschärfen, dafs das Gemälde nach dem Abwaschen vollkommen trocken sein mufs, bevor man den Firnifs darauf bringt. Im Sommer bewirkt dies die natürliche Temperatur äufsersten Falles in einem Tage. Im Winter kann man helles Feuer dafür zu Hilfe nehmen, gegen das man in genügender Entfernung das Gemälde hin- und her bewegt, weit genug vom Feuer entfernt, dafs es nicht dadurch warm wird.

Verfahren, das Eiweifs zuzubereiten und zu gebrauchen.

Man trennt das Eiweifs sorgfältig von dem gelben Dotter eines frischen Eies, und schlägt dasselbe, nachdem man einen Kaffeelöffel voll Spiritus Vini und ein wenig, aber sehr wenig, weifsen Zuckerkand hinzugesetzt hat, den man zuvor in möglichst wenigem Wasser[1]) hat zergehen lassen, mit der Fahne einer Federpose oder mit einem silbernen Löffel, bis fast alles zu Schaum geworden ist.

Man hält einen Schwamm in Bereitschaft, den man nafs gemacht, ausgeprefst und in Leinwand getrocknet hat, so dafs er nur gerade so feucht ist, um gehörig weich zu sein. Den so zubereiteten Schwamm taucht man in den Schaum und fährt damit geschwind und nach einer Richtung über die ganze Oberfläche des Gemäldes, ohne öfter als zweimal eine und dieselbe Stelle zu übergehen. Dies läfst man trocknen, was nach Verlauf von fünf bis zehn Minuten geschehen ist.

Der Schaum läfst wohl einige kleine Blasen auf der Leinwand zurück; allein sie verschwinden bei der leisesten Berührung unter den Fingerspitzen, wenn das Eiweifs ganz trocken ist.

---

[1]) Um dies gut zu machen, mufs der Zuckerkand vorher fein gestofsen sein, und auf dieses feine Pulver giefst man etwas sehr heifses Wasser. Dies mufs vierundzwanzig Stunden vorher geschehen, damit fast alles Wasser wieder verdunsten kann und nur der Zucker flüssig als ein dicker Syrup zurückbleibt.

Übrigens vermeidet man diese Blasen des Schaums, wenn man die Leinwand mit dem Schwamme nur leicht übergeht und eine und dieselbe Stelle höchstens zweimal berührt. Man darf aber auch durchaus nicht viel von dem Firnis auftragen, im Gegenteil so wenig als irgend möglich. Gerade nur deswegen macht man den Schaum, damit äufserst wenig davon auf dem Gemälde haftet. Dann kann auch das Öl durch die Poren des Eiweifs trocknen, was bei zu viel Dicke und Konsistenz desselben nicht geschehen könnte.

Einige behaupten, man müsse sich des Eiweifs bedienen, das nicht in Schaum verwandelt ist und das sich auf dem Boden des Gefäfses befindet, weil dieses einen stärkeren und glänzenderen Firnis giebt. Das ist zwar richtig, aber zu widerraten, weil eben kein dichterer und festerer Firnis, als der angegebene, angewendet werden soll. Es ist im Gegenteil nötig, dafs er dünn und porös sei, damit die Luft durch diese Hülle dringen und ohne Hindernis zum Öl der Farben gelangen kann, denn sonst ist zu befürchten, dafs der sehr schnell trocken gewordene Firnis eine schädliche Einwirkung auf die noch nicht ganz trockene Ölfarbe hat.

Wenn man im Sommer das Eiweifs aufträgt, darf man keinen Zucker hinzuthun, weil die Fliegen sich stark darauf setzen und in wenig Tagen die ganze Wirkung des Eiweifs zerstören würden. Auch aufgelöstes Gummi soll nicht gebraucht werden, obgleich es viel mehr Durchsichtigkeit und Glanz giebt als das Eiweifs. Ebenfalls, — weil es zu sehr abschliesst und der Luft gar keinen Zugang gestattet.

Dagegen aber soll man in dem ersten Monate alle vierzehn Tage den Eiweifsfirnis abwaschen und frischen auftragen, und hernach wenigstens alle zwei Monate. Der Grund hierfür ist, dafs das, was etwa vom Öl sich verflüchtigt, zum Teil auf dem Eiweifs sitzen bleibt und eine Art von Kruste hervorbringt, die hart wird, wenn man das Eiweifs nicht abnimmt. Aufserdem fördert das Abwaschen des Gemäldes das Austrocknen desselben ganz besonders.

Den Eiweifsfirnis wäscht man vom Gemälde nur mit sehr reinem Wasser und einem feinen Schwamm ab, und zwar so lange und

mit so vielem Wasser, bis man dabei keine Spur von Schaum mehr bemerkt und das Wasser von dem Gemälde hell und klar abläuft, alsdann drückt man den Schwamm aus und wenn er beinahe trocken ist, so saugt man mit ihm das übrig gebliebene Wasser auf [1]). Man läfst hierauf das Gemälde trocken werden, wie das oben angegeben ist, und streicht frisches Eiweifs darüber. Den Terpentinfirnis aber darf man frühestens erst ein Jahr nach der Vollendung des Gemäldes darüber ziehen.

Es wäre zu wünschen, dafs man das Firnissen der Gemälde gar nicht nötig hätte, denn der Glanz und Schimmer, welcher dadurch über die Leinwand sich ausbreitet, ist keineswegs ein Vorteil, vielmehr in so fern ein Nachteil, als der Zuschauer genötigt wird, sich auf einen bestimmten Punkt zu stellen, von welchem aus er das Gemälde gut sehen kann, ohne durch den Glanz des Firnis behindert zu werden.

Man firnifst die Gemälde auch nur, um ihnen das Matte und sogenannte Eingeschlagene zu nehmen, das wie ein Nebel alle Farbenwirkung vernichtet. Wenn man die Farben ebenso erhalten könnte, wie der Maler sie frisch gebraucht hat, und dieses ohne Gebrauch eines glänzenden Firnisses möglich wäre, so würde die Ölmalerei einen ungeheuren Gewinn davon haben und die Gemälde sich länger erhalten. Denn der Firnis trägt auch in gewisser Beziehung zu ihrem Verderben bei, da auch er mit der Zeit gelb und trübe wird und dann abgenommen werden mufs, bei welcher Operation schon vieles verdorben worden ist und Gemälde sogar vollständig zu Grunde gegangen sind.

---

[1]) Bei allen ähnlichen Verrichtungen mufs man keine Leinwand zum Abtrocknen gebrauchen, weil sie immer kleine Fasern und Fäden zurückläfst.

Zwanzigster Abschnitt.

§ 64. Terpentin- oder Gemäldefirnis.

Zur Konservierung der Gemälde ist der Firnis aus Mastixkörnern, die in wohl rectifizierter Terpentinessenz aufgelöst sind der beste und man nennt ihn deshalb auch wohl Gemäldefirnis. Man kann diesen Gemäldefirnis überall kaufen. Ist er jedoch nicht gut und sorgfältig hergestellt, so wird er leicht gelb und trübe und schadet also dem Gemälde. Ein guter Gemäldefirnis mufs fast so hell und flüssig sein, als das reinste Wasser. Spiritusfirnis (mit Ausnahme des von Soehnée) und Ölfirnisse soll man nicht gebrauchen, obgleich einige Arten oft sehr schön und hell sind. Man mufs nämlich einen Firnis von dem Gemälde abnehmen können, wenn er schmutzig und gelb, durch Zufall beschädigt oder stumpf und trübe geworden ist. Der Ölfirnis läfst sich aber nur durch ein gefährliches Verfahren wegbringen, das immer das Gemälde mehr oder weniger schädigt. Denn die hierzu gebrauchten ätzenden Mittel können zwar den Firnis auflösen, zerstören aber zugleich fast immer alle Feinheiten und fast alle Lasuren.

Die andern, auch die hellen Firnisse haben denselben Nachteil. Andere haben wiederum eine so gelbe Farbe, dafs man an ihren Gebrauch gar nicht denken darf.

Es soll deshalb hier mitgeteilt werden, wie man einen sehr guten Firnis selbst bereiten kann; hierauf, wie man ihn gebrauchen soll und welche grosse Vorsicht dabei durchaus zu beobachten ist.

Man kauft bei den Droguisten die beste Terpentinessenz, die man finden kann, die so hell wie Wasser, ebenso flüssig und ohne Fettigkeit ist, und die, wenn man die Flasche schüttelt,

an den Seiten des Glases stark rauscht[1]). Das Material, welches dann dem Firnis Körper und Konsistenz giebt, sind die Mastixkörner. Man unterscheidet männlichen und weiblichen Mastix. Der männliche ist der beste. Man mufs ihn selbst auswählen und aussuchen und blofs die hellsten und klarsten Körner nehmen, wie man das beim Gummi arabicum auch thut.

Die Auflösung kann man dann auf dem Feuer bewerkstelligen. Es mufs aber ein sehr gelindes und mäfsiges Feuer sein und die gröfste Vorsicht beobachtet werden[2]), damit sich die Terpentinessenz nicht entzündet, wodurch sich die damit beschäftigte Person der gröfsten Gefahr aussetzen würde.

Dem Verfahren auf dem Feuer ist das durch kochendes Wasser vorzuziehen, diesem, im Sommer das durch die Sonnenwärme, welches die beste aber langwierigste Art der Bereitung ist.

In allen Fällen sind alle Bereitungsarten an hellen Tagen vorzunehmen; denn der klare Himmel und besonders der Sonnenschein trägt mehr als man gewöhnlich glaubt dazu bei, allen Auflösungen, welche durchsichtig sein sollen, Klarheit zu verleihen.

Erstes Verfahren, den Firnis über Feuer zu bereiten.

Man nehme einen Kolben oder eine grofse Flasche von weifsem, sehr dünnem Glase, so wie die Apotheker sie gebrauchen. Diese Flasche mufs die Gestalt einer Birne haben, der Hals ziemlich lang sein, der Bauch ungefähr 11 cm im Durchmesser haben, und das Glas so dünn wie möglich sein.

In dieses Glas schüttet man 3 g männlichen Mastix in Körnern, der gut ausgesucht, recht weifs und rein ist. Hierüber giefst man, nicht dem Gewichte, sondern dem Volumen nach, eben so viel Essenz, als Mastix im Glase ist. Die Essenz mufs vollkommen gereinigt, womöglich aus Venedig oder von Chios sein, wenn man diese haben kann.

---

[1]) Die Terpentinessenz von Venedig und Chios ist die beste; allein es ist sehr schwer, sie von andern zu unterscheiden.

[2]) Der hierzu notwendige Kolben ist nämlich gewöhnlich von Glas, in verschiedenen Formen und Gröfsen.

Man verfertigt eine Art von papiernem Griff um den Hals des Glases, um es halten zu können, ohne sich zu verbrennen. Zu dem Ende nimmt man ein grofses Blatt graues stark und gut geleimtes Papier, das steif und hart ist. Dies legt man der Länge nach vielfach aufeinander und um den Hals der Flasche wie ein Band, nachher dreht man es so lange um, bis es das Glas fest umschlossen hält; die Enden, welche 15 oder 20 cm lang übrig bleiben müssen, dreht man zusammen und bedient sich derselben als eines Henkels. Man mufs sorgfältig darauf achten, das Papier fest um den Hals der Flasche zu wickeln, damit es bei dem Aufheben nicht locker wird und der Hals der Flasche durch den Ring des Papiers, der ihn umgiebt, nicht gleiten kann. Denn fällt die Flasche ins Feuer, so zerbricht das Glas und die Essenz entzündet sich, was äufserst gefährlich sein würde.

Man halte den Kolben 15 bis 20 cm, damit er sich allmählich an die Hitze gewöhnt, über ein sehr gelindes Feuer, dann immer ein wenig niedriger und untersucht ab und zu mit den Fingern unten den Grad der Wärme. So verfährt man drei bis vier Minuten, indem man den Kolben dem Feuer immer etwas näher hält. Während der ganzen Operation bleibt das Glas beständig offen, auch nachher, bis alles erkaltet ist.

Es ist ratsam, dafs man die Finger oft an den Boden des Glases hält, um den Grad der Hitze zu beobachten, die nicht so grofs sein darf, dafs man sich dabei die Finger verbrennt, auch dann nicht, wenn das Glas nur 2 oder 4 cm vom Feuer entfernt ist. Dann läfst man es sich noch etwas mehr erhitzen, sollte man aber merken, dafs das Glas so heifs ist, dafs es zerspringen könnte, so bringt man es behutsam an eine weniger heifse Stelle am Feuer, etwa in warme Asche. Man läfst es einen Augenblick auf dieser Stelle und rückt es nach und nach allmählich wieder an etwas lebhafteres Feuer. Um Unglück zu verhüten, mufs man dafür sorgen, dafs von dem Feuer keine Flammen und Funken umhersprühen können.

Man schüttelt die Flasche öfter, indem man sie an dem Henkel des Papiers hält und bringt sie endlich allmählich an die Stelle des lebhaftesten Feuers. Man halte sein Auge beständig auf den Kolben gerichtet und schüttele ihn öfters, besonders wenn man

sieht, daſs der Mastix anfängt sich aufzulösen. Man darf nicht hoch und niedrig schütteln, sondern bloſs horizontal und ganz schwach, so daſs die Essenz sich um sich selbst dreht, weil ein einziger Tropfen, der ins Feuer fällt, sogleich das Ganze entzünden kann.

Bemerkt man, daſs sich im Glase ein kleiner Dampf bildet, so nehme man es behutsam fort und halte es an einen weniger heiſsen Ort, denn dies ist ein Beweis, daſs sich die Essenz zu sehr erhitzt hat. Sieht man, daſs aller Mastix geschmolzen ist, einige unlösliche, feste Teile vielleicht ausgenommen, so ist der Firnis fertig. Man nimmt ihn vom Feuer, und stellt ihn auf warme oder laue Asche, um einen zu schnellen Übergang von der Wärme zur Kälte zu verhindern. Nachdem er ein wenig erkaltet und während er noch lau ist, gieſse man ihn in ein anderes dickeres Glas, und seihe ihn dabei zugleich durch ein seidenes Sieb. Diese zweite Flasche darf nicht kalt, sondern muſs lau sein, sowie auch der gläserne Trichter, den man zum Durchfiltrieren gebraucht.

Man läſst den Firnis im offenen Glase kalt werden, und erst wenn er ganz erkaltet ist, stopft man die Flasche zu, damit weder Unreinigkeit noch Staub hineinfällt, aber ebenso auch damit der Firnis durch das Verdunsten des Terpentins nicht dick wird. Man läſst ihn zwei oder drei Tage ruhig stehen, damit sich auf dem Boden der Flasche noch jede Unreinigkeit setzen kann, dann aber kann man ihn mit aller Sicherheit gebrauchen. Nimmt man das Firnisglas wieder in die Hand, so vermeide man alles Schütteln, um den kleinen Bodensatz im Glase nicht aufzurühren.

Ist der Firnis nicht an zu starkem Feuer bereitet und sind die Ingredienzen gut ausgesucht, so muſs er eine nur sehr wenig gelbliche Farbe haben; er muſs flüssig sein und darf nicht wie Syrup erscheinen.

Wenn man Firnis machen will, so besorge man zuvor alles, was zu dieser Operation nötig ist, also den Glaskolben, der auch etwas erwärmt werden muſs, man mache das Feuer so an, daſs keine Kohle Funken sprüht, man halte das Papier zur Handhabe bereit, den Trichter, das seidene Läppchen etc., denn man darf das Präparat, so lange es am Feuer ist, nicht aus den Augen lassen. Besonders muſs man darauf acht geben, daſs an dem

Glase und an dem Trichter nicht die geringste Feuchtigkeit ist.

Es sind hier die geringfügigsten Kleinigkeiten besprochen, damit diejenigen, welche sich dieses Rezepts bedienen wollen, vor jedem übeln Zufall bewahrt werden, denn man kann dabei nicht vorsichtig genug sein.

Zweites Verfahren: Mit kochendem Wasser (Wasserbad).

Eben dieser Firnis wird auch im Wasserbade verfertigt. Die Ingredienzen bleiben dieselben, auch das Glas, die Dosis und ebenso ist dieselbe Sorgfalt notwendig. Der Unterschied besteht blofs darin, dafs man das Glas in kochendes Wasser stellt, anstatt über Feuer. Zuerst mufs man das Glas aber erwärmen, indem man es unten über die Dämpfe des siedenden Wassers hält, ehe man es eintaucht, und wenn es einmal mit dem Material eingetaucht ist, so mufs man das Feuer unter dem Topfe mit dem Wasser so unterhalten, dafs dieses beständig im Sieden bleibt.

Das Glas mufs so tief eingetaucht sein, dafs die darin enthaltenen Ingredienzen ein paar Centimeter unter der Oberfläche des Wassers stehen. Der Mastix wird sich viel langsamer auflösen, als wenn er unmittelbar über dem Feuer wäre, wie dies bei dem vorhergehenden Verfahren der Fall war. Er löst sich aber besser auf, wenn man das Wasser dieses heifsen Bades beständig siedend erhält; der Firnis wird alsdann viel reiner und weifser. Auch ist bei einem etwaigen Zerspringen des Glases die Gefahr nicht so grofs; indessen mufs man beständig auf der Hut sein, dafs nicht das Feuer unter dem Topfe durch einen Funken die Essenz entzünde. Man wende also kein Auge davon und sorge, dafs nicht etwa ein Tropfen herausspritze, denn die Entzündung würde dann ebenso augenblicklich erfolgen und für den, der dabei ist, sehr verderblich werden können.

Ist der Firnis aufgelöst, so giefse man ihn aus, nachdem man alle Feuchtigkeit aufserhalb der Flasche abgetrocknet, und beobachte übrigens alle diejenige Vorsicht, die hierfür bei dem vorigen Verfahren angegeben worden ist.

Drittes Verfahren: Im glühenden Sande (Sandbad).

Man kann auch den Firnis im Sandbade auflösen. Zu dem Ende nimmt man feinen trockenen Sand, den man in irgend ein Gefäfs [1]) thut, das der Tiefe nach die Flasche fassen kann, und zwar so, dafs das Sandbad 4 oder wenigstens 2 cm höher ist, als die darin befindlichen Ingredienzen. Das Gefäfs mufs das Feuer aushalten, ohne zu zerspringen und der Sand mufs beständig so heifs sein, dafs man die Finger nicht darin halten kann. Hier hinein scharrt man das Glas, jedoch so, dafs es den Boden des Gefäfses nicht berührt, sondern unter dem Glase wenigstens noch 4 cm hoch Sand ist. Sonst erhält der Firnis die volle Hitze, welche das Feuer dem Boden des Gefäfses mitteilt; dies würde nichts taugen und könnte überdies für den, welcher die Operation macht, leicht sehr gefährlich werden.

Diese Hitze des Sandbades ist gemäfsigt und weniger gefährlich, als das unmittelbare Feuer, allein möglichen Unglücks wegen würde doch das Wasserbad vorzuziehen sein, noch mehr aber die Auflösung durch die Sonnenhitze, die, wenn auch nicht so geschwind, doch auf jeden Fall die beste Auflösung, mithin den besten Firnis und ohne jede Gefahr hervorbringt.

Viertes Verfahren: Durch die Sonnenhitze im Sommer.

Man thue in ein Glas dieselbe Quantität derselben Ingredienzen, die oben S. 355 angegeben sind, und setze das Glas mitten im Sommer der stärksten Sonnenhitze aus, die man möglichst beständig einwirken lässt, so dafs die Flasche nur möglichst kurze Zeit diese Hitze entbehrt. Oefter, etwa fünf- bis sechsmal täglich, mufs man das Glas rütteln.

Wird aber die Witterung feucht, so setze man die Flasche zurück und verstopfe sie. Man versäume diese Vorsicht ja nicht, denn bei trüber, feuchter Witterung löst sich der Mastix nicht auf, sondern der Firnis wird sogar ein blindes, getrübtes Ansehen

[1]) Eiserne Töpfe sind die besten, um den Sand darin zu erhitzen, weil sie nicht so leicht wie die thönernen zerspringen.

annehmen, was Feuchtigkeit immer bei allen Arten von Firnis hervorbringt.

Öfters ist viel Zeit erforderlich, um den Mastix an der Sonnenhitze aufzulösen, bisweilen mehrere Wochen, was von dem Grade der Hitze und der Reinheit des Himmels abhängt; aber stets hat man einen um so schöneren Firnis zu erwarten[1]).

Ist man genötigt, die Flasche lange Zeit der Luft auszusetzen, so mufs man sie zumachen, aber nur leicht, indem man dünnen Flor über den Hals der Flasche legt und über diesen Flor aufserdem eine Decke von starkem Papier, das mit Nadelstichen durchlöchert ist, abweichend von dem anderen Verfahren, wo während der ganzen Operation die Flasche ganz offen erhalten werden mufste.

Sollte die Essenz stark verdunsten, ungeachtet der eben angegebenen Art, die Flasche zu verwahren, so mufs man so viel Essenz hinzuthun, bis diese zu derselben Höhe steigt, die sie vorher hatte. Auch kann man immer etwas reine Essenz hinzusetzen, wenn der Firnis etwa zu dick geworden sein sollte[2]).

Man filtriert diesen Firnis, sowie die vorigen, durch ein seidenes Haarsieb und ist er einmal fertig, so verwahrt man ihn gut verschlossen an einem Orte, wo er Tageslicht, aber keinen Sonnenschein hat, weil dieser den Firnis in kurzer Zeit dick machen würde.

§ 65. Verfahren, um Gemälde mit dem Firnis zu überziehen.

Anfangs hält man dasselbe Verfahren ein, wie beim Eiweifsfirnis. Man fängt also damit an, das Gemälde mit einem feinen Schwamm und klaren Wasser zu waschen, um die Oberfläche von aller Fettigkeit und Unreinigkeit zu befreien. Man mufs behutsam

[1]) Der Mastix löst sich schneller an der Sonne auf, wenn er in einem Mörser von Marmor oder Porzellan (er darf niemals von Erz sein), zu Pulver gestofsen ist.

[2]) Indessen würde es ein grofser Fehler sein, für eine bestimmte Quantität Mastix zu viel Essenz hinzuzusetzen. Man hat zu befürchten, dafs der Firnis zu dünn wird und bei dem Auftrag auf das Gemälde die Farben selbst auflösen könnte. Denn nichts greift die Farben so sehr an, als die Terpentinessenz, sogar wenn die Farben sehr ausgetrocknet und mehrere Jahre alt sind. Mithin mufs man das richtige Verhältnis beibehalten.

waschen, denn starkes Reiben auch nur mit reinem Wasser kann die Lasuren und die zarten Retuschen schädigen.

Vorher mufs man sich vergewissert haben, dafs in dem Schwamm keine fremden, harten Körper sind, z. B. Steinchen oder Stücke von Muschelschalen, was häufig der Fall ist, die unfehlbar das Gemälde zerkratzen würden.

Nach dem Abwaschen nimmt man den gröfsten Teil des Wassers mit demselben Schwamm von dem Gemälde ab, nachdem man ihn zuvor stark ausgedrückt hat.

Damit nun keine Spur von Feuchtigkeit auf dem Gemälde zurückbleibt, mufs es der Luft, selbst der Sonne, ausgesetzt werden, um es vollständig zu trocknen. Im Winter bringt man es in einer Entfernung von 1 bis 1,50 m an Flammenfeuer, indem man es in den Händen dreht und wendet, um überall eine gleiche aber schwache Wärme zu erhalten. Man betaste es hinten mit der Hand, um sich zu überzeugen, dafs die Wärme nur mäfsig sei. Hierbei darf niemals Rauch an das Bild kommen, und das Gemälde also blofs an die Seite des Feuers gehalten werden. Dafs auch nicht die geringste Feuchtigkeit auf dem Bilde bleibt, ist aber unumgänglich notwendig. Kann man dies nicht anders erreichen, so läfst man es in einem warmen Zimmer, vor Staub geschützt, lieber 24 Stunden stehen. Die geringste Feuchtigkeit, auch wenn sie weder dem Auge, noch dem Gefühl bemerkbar ist, würde den Firnis von den Farben trennen, mit denen er eng verbunden sein soll und aufserdem den Firnis trüben. Ist das Gemälde vollkommen trocken, so läfst man es wieder kalt werden, ehe man den Firnis aufträgt.

Von dem Firnis giefst man eine gewisse Quantität in eine ganz reine Tasse, aber immer etwas mehr als man braucht, damit man in der Arbeit durch nötig gewordenes Zugiefsen nicht unterbrochen wird. Eine geringe Verzögerung ist hinreichend, um den Firnis steifer werden zu lassen und alsdann trägt man denselben wider seinen Willen ungleich dick auf. Das aber bringt eine sehr schlechte Wirkung hervor und verursacht immer früher oder später Schaden.

Man lege das Gemälde flach auf den Tisch, damit der Firnis ruhig an derselben Stelle bleibt, was auch bei geringer Neigung

nicht der Fall sein würde, weil der Firnis, im ersten Augenblick aufserordentlich flüssig und laufend, der Neigung nach unten folgt. Vorausgesetzt ist, dafs man sich an einem sehr reinen Orte befindet, der frei von allem Staub ist, — eine unerläfsliche Bedingung. Man mufs selbst sein Möglichstes thun, um das Atmen und die Bewegungen, die man bei der Arbeit machen mufs, so viel als möglich zu mäfsigen, denn jedes Stäubchen in der Luft wird gleichsam vom Firnis angezogen und setzt sich fest, ohne dafs es möglich ist es abzuhalten oder wegzubringen. Daher mufs man an dem Orte, wo man firnifst, ganz allein und seit einer halben Stunde die Luft daselbst und rings umher nicht in Bewegung gesetzt worden sein.

Man tauche einen Breitpinsel blofs bis zur Hälfte der Haare in das Gefäfs mit dem Firnis und streiche ihn auf beiden Seiten an dem Rande des Gefäfses ab, um den Überschufs wieder ablaufen zu lassen. Dies thue man jedesmal, wenn man Firnis nimmt, denn man darf nicht zu viel davon im Pinsel haben. Im Gegenteil, je dünner der Auftrag ist, besonders wenn man das Gemälde zum ersten Mal firnifst, desto besser ist es. Sollte es ja nicht genug sein, so kann man immer einige Tage nachher eine zweite Lage auftragen, nachdem die erste vollkommen trocken und hart ist. Allein dies ist fast niemals nötig, weil eine ganz dünne aber gleichmäfsige Ausbreitung der ersten Lage schon hinreichend ist, den Farben ihre volle Wirkung wiederzugeben. Darauf aber kommt es allein an, — nicht das Gemälde etwa spiegelblank zu machen. Je weniger dick der Firnis aufgetragen ist, desto weniger wird er mit der Zeit gelb. Was die Arbeit selbst betrifft, so trage man den Firnis von oben nach unten in Streifen auf, und wenn man unten angekommen ist, so streiche man nicht wieder zurück, sondern hebe den Pinsel in die Höhe ohne Absatz. Man fange sogleich seitwärts einen zweiten Streifen neben dem ersten an, hierauf einen dritten, einen vierten u. s. w., und zwar immer von der Linken zur Rechten, bis die ganze Fläche mit Firnis bedeckt ist. Ist dies geschehen, so nehme man keinen Firnis weiter, sondern streiche mit dem Pinsel von der Linken zur Rechten der Breite des Gemäldes nach, um sowohl den Firnis gleich auszubreiten wie auch diejenigen kleinen Stellen zu treffen, die etwa

nicht berührt sein könnten. Endlich, wenn es kalte Witterung ist, in welcher der Firnis viel geschwinder steif wird, darf man das Firnissen nur in einem gut erwärmten und in gleichmäfsiger Wärme erhaltenen Zimmer vornehmen. Dort läfst man das Gemälde ruhig liegen, ohne jemandem einen halben Tag lang den Eintritt zu gestatten.

Man darf keinen Augenblick saumselig sein und sich durch nichts abhalten lassen, wenn man diese Arbeit begonnen hat, die man so schnell als möglich beendigen mufs, um das Flüssigsein des Firnisses zu benutzen. Indessen darf man doch die Pinselstriche nicht zu geschwind machen, weil dann der Firnis schäumt und öfters nicht Zeit gewinnt, sich überall festzusetzen. Man mufs also den Pinsel mit Gleichmäfsigkeit führen und zugleich etwas auf ihn drücken, so dafs sich die Haare dadurch ein wenig krümmen [1]).

Der gewöhnlichste Fehler aller derjenigen, welche zum ersten Mal firnissen, besteht darin, dafs sie zu viel Firnis in den Pinsel nehmen, mithin auch zuviel auf das Gemälde bringen. Indessen darf man auch nicht in den entgegengesetzten Fehler verfallen, denn wenn der Pinsel zu trocken ist, so setzt er nicht überall genügend ab, die Haare spreizen sich auseinander und lassen Streifen stehen, auf welchen der Firnis nicht gehaftet hat. Übrigens ist es keine zu schwere Sache. Ein wenig Erfahrung setzt bald in den Stand, wenn der erste Versuch nicht vollkommen gelungen ist, den zweiten besser herzustellen. Wenn sich der Firnis nach einigen Stunden vollständig festgesetzt hat und sich nicht mehr bewegen kann, so kann man das Gemälde an die Wand hängen. Es wird dort nicht so viel Staub bekommen. Vollständig trocken bis zu dem Grad von Härte, den es überhaupt erreichen kann, wird es je nach der Temperatur erst nach Verlauf von fünf oder sechs Tagen. Von da ab stäubt man dann, wenn dies notwendig, das Gemälde mit einem weichen, gut eingerichteten Federwisch ab, oder was noch besser ist, mit einem Fuchsschwanz und reinigt es so, wie man dies überhaupt mit Gemälden thut. Man darf nur

---

[1]) Die Gröfse d. h. Breite des Pinsels mufs sich immer nach der Oberfläche richten, die man zu überziehen hat, denn die Arbeit mufs geschwind geschehen.

ganz leicht darüber wegfahren und nicht etwa stark peitschen, denn sonst ritzt man die leicht verletzbare Oberfläche des Firnis, oder man läfst blinde Stellen zurück, welche die Durchsichtigkeit vernichten würden.

Man kann bei dem Firnissen eines Gemäldes nicht Vorsicht genug anwenden, es von innen und aufsen gegen Staub und gegen Insekten zu verwahren, die zu gewissen Jahreszeiten überall umherfliegen. Alle Öle und Firnisse sind ihnen verderblich, sie kommen durch sie um, allein sie fliegen ihnen zu, bleiben an ihnen kleben und man kann sie nicht wieder losmachen. Es würde sogar gefährlich sein, wenn man dies thun wollte, es würde auf dem Gemälde einen Fleck zurücklassen, und das Klügste in einem solchen Falle ist, zu warten, bis der Firnis ordentlich gefafst hat. Alsdann bemüht man sich, das Insekt mit möglichster Vorsicht abzunehmen, und da es nicht unter die Oberfläche hat kommen können, sondern nur auf der Oberfläche sitzen geblieben ist, kann man es so fortbringen, dafs von ihm nur eine möglichst geringe Spur zurückbleibt.

Wiederholung aller Vorsichtsmafsregeln, die man überhaupt beim Firnissen zu beobachten hat.

1) Man tauche den Pinsel nur bis zur Hälfte der Haare ein und streiche ihn am Rande des Gefäfses ab, um Überflüssiges wieder abzusetzen.
2) Man trage den Firnis nach Vorschrift ziemlich geschwind jedoch ohne den Pinsel gar zu schnell zu führen, streifenweise auf, indem man unmittelbar rechts neben dem vorigen Streifen und zwar immer oben wieder anfängt.
3) Man trage den Firnis gleichmäfsig auf und so, dafs der Pinsel einmal nicht voller ist als das andere Mal. Man streiche wenig Firnis auf, jedoch überall und sehe öfter von der Seite, ob eine Stelle vergessen ist. Man übergehe aber eine und dieselbe Stelle nicht öfter, als ein- oder höchstens zweimal, denn sonst trägt man mehr auf als nötig ist, und je mehr man suchen würde dies wieder durch Auseinanderstreichen auszugleichen, desto gröfser würden die Ungleichheiten des Aufstrichs werden.
4) Führt man den Pinsel gegen das erste Mal in die Quere, so nehme man keinen Firnis, es mufs aber dabei die Bewegung geschwinder sein, weil der Firnis nicht mehr so flüssig ist als im Anfange.

5) Man verstöpsele die Firnisflasche, sowohl, wenn man herausgegossen hat, was zum Eintauchen des Pinsels dienen soll, als auch, wenn wieder eingegossen ist, was man zuviel genommen hatte.
6) Allen denjenigen, die im Firnissen ihre ersten Versuche machen, ist anzuraten, nicht eher grofse Gemälde zu firnissen, als bis sie auf kleinen einige Erfahrungen erlangt haben.
7) Ist der Pinsel neu, so reinige man ihn vor der Benutzung sorgfältig vom Staub, damit er keine Unreinigkeiten absetzt.
8) Wenn der gebrauchte Dachspinsel noch frisch und weich ist, wie dies gewöhnlich der Fall, mufs man nicht versuchen ihn zu reinigen, man streiche ihn nur auf dem Rande der Tasse gut aus, damit so wenig Firnis wie möglich in ihm bleibt. In diesem Zustande lege man ihn, gegen Staub verwahrt, auf ein reines Papier und lasse ihn trocknen, bis man ihn einwickeln und eine Art von Papierfutteral um ihn machen kann, muss sich aber hierbei in acht nehmen, dafs die Haare sich nicht krumm biegen, was sich niemals wieder ändern und bessern liefse.
9) Will man sich desselben Pinsels ein andermal bedienen, so wickelt man ihn vorsichtig auf und läfst ihn eine halbe Stunde in Terpentinessenz eingetaucht stehen. Dies wird den alten Firnis auflösen und der Pinsel wird wieder so geschmeidig wie zuvor. Sollte er es aber nicht sein, so mufs man ihn von neuem und so lange in Terpentinessenz getaucht lassen, bis er vollkommen gut zu sein scheint und man nicht das geringste Körnchen unaufgelösten Firnisses mehr erblickt. Nichts ist so unangenehm, als wenn Körner von trockenem Firnis sich auf frischen Firnis setzen. Diese sind gleichsam lauter Sandkörner. Man mufs sie, d. h. den Firnis, wieder abnehmen, nachdem alles ganz trocken und hart geworden ist.
10) Bei dieser ganzen Arbeit kann man die gröfste Reinlichkeit nicht genug empfehlen.
11) Sollte man nicht genug Firnis auf das Gemälde aufgetragen haben, oder er auf einer Stelle fehlen, so lasse man ihn mehrere Tage trocknen und trage alsdann eine neue Lage auf, aber sehr dünn.
12) Wenn ein Zufall den Firnis des Gemäldes verdorben hat, oder wenn er durch zu starkes Abputzen blind geworden ist, so übergehe man ihn (mit dem Pinsel) nur einfach, sehr geschwind und leicht mit ganz reiner Terpentinessenz oder mit gutem, starkem Spiritus. Diese werden dem Firnis seinen Glanz und seine Durchsichtigkeit wiedergeben. Diese letztere Operation mufs aber sehr schnell geschehen, weil sonst die Essenz den Firnis vollständig auflösen würde, während dies nur mit der äufsersten

Oberfläche desselben geschehen soll. Schliefslich sei noch bemerkt, dafs man den Firnis eines Gemäldes, er mag noch so trocken und fest sein, niemals mit den Fingern berühren darf, wie es so oft unbedachtsamerweise geschieht, solche Berührung macht jedesmal eine blinde Stelle.

Vor allen Dingen mufs man den eigentlichen Zweck, um dessentwillen Firnis auf ein Gemälde gebracht wird, im Auge behalten. Der Firnis soll eigentlich nur in die unendlich kleinen, dem Auge nicht sichtbaren Zwischenräume der Farbe eindringen und dadurch die in sie eingedrungene Luft vertreiben. Durch diese eingedrungene Luft erscheinen die Farben stumpf und grau (eingeschlagen). Der Firnis soll also durchaus keinen Überzug über das Gemälde bilden, im Gegenteil könnte man allen Firnis, der mehr auf das Bild gebracht, als zur Erfüllung des oben angegebenen Zweckes notwendig ist, wieder wegnehmen und fortbringen, so würde dies das Beste sein. Weifs man dies und behält es im Gedächtnis, so wird man am ehesten ein Urteil über das Mafs des aufzustreichenden Firnis sich bilden können.

Anhang.

§ 66. Der französische Firnis.

Seit mehr als sechzig Jahren wird ein Spiritusfirnis gebraucht vielfach zu sehr verschiedenen Zwecken. Es ist dies der „Nouveau vernis à tableaux Nr. 3 et à retoucher la peinture à l'huile“ von Soehnée frères zu Paris. Man überzieht mit ihm fertige Bilder und kann dies früher thun, als mit dem Terpentin-Mastixfirnis, weil es ein so überaus dünner Überzug ist. Je mehr man nun Alkohol dazu setzt, (etwa bis zur Hälfte), um so viel geringer wird die Masse des Harzes, der doch eigentlich den Firnis ausmacht, der die Farbe wieder, wie sie ist, sichtbar werden läfst. So verdünnt kann man ihn früher anwenden und auch über die mit ihm überzogenen Stellen, wieder dicker oder

dünner malen, ohne Nachteile befürchten zu müssen. Allerdings hat dann die Malerei eine für die Behandlung sehr unangenehme Glätte. Aufser dieser Unannehmlichkeit haben sich bis jetz andere Übelstände nicht bemerkbar gemacht. So hat es sich in der Praxis ergeben. Theoretisch allerdings steht dem Gebrauch dieses Firnisses um darauf zu malen entgegen, dafs er, wenn auch noch so dünn, die Übermalung von der Untermalung vollständig trennt, oder richtiger gesagt: trennen müfste; wenn sich nicht durch unsäglich kleine Zwischenräume die Farbe der Übermalung mit der darunter liegenden verbände.

Um nachteilige Folgen zu verhüten, mufs dieser Firnis mit aller der Vorsicht gebraucht werden, die dabei unumgänglich notwendig ist. Es ist aber doch ein grofser Vorteil, dafs ein Bild, welches noch zu frisch ist um den Terpentin-Mastixfirnis darauf bringen zu dürfen, doch mit diesem Firnis bereits vorläufig wenigstens überzogen werden kann, da dadurch zugleich die obersten Lasuren und Retuschen geschützt werden. Aus diesem Grunde ist sogar ratsam, ihn bei ganz trockenen Bildern anzuwenden, ehe man sie mit dem Terpentin-Mastixfirnis überzieht.

Über die Herstellung dieses Firnis ist nur bekannt, dafs jedenfalls ein Harz (Copal oder Mastix) in Alkohol aufgelöst worden ist.

Das Nachdunkeln des auf den Firnis Gemalten wird wahrscheinlich durch den vollständigen, wenngleich ganz dünnen Abschlufs gegen die darunterliegende Malerei verhindert, oder durch einen eigentümlichen Prozefs des Öls, der beim Aufstreichen vor sich geht. Es stellt sich, je frischer die Malerei ist, für eine kurze Zeit oft ein ganz weifslich trübes, milchiges Aussehen ein, das aber dann sehr bald immer verschwindet. Stets aber hat sich gezeigt und zwar ebenfalls um so stärker, je frischer noch die Malerei unter dem Firnis war, dafs, wenn kleine Stellen zufällig oder zu einem Versuch absichtlich, und etwa in einer bestimmten Form mitten in einer Partie, n i c h t von Firnis bedeckt worden waren, die Übermalung, wenn sie auch aus einem und demselben Ton bestand, der auch gleichmäfsig mit demselben Pinselstrich aufgetragen war, doch in diesen nicht vom Firnis bedeckten Stellen um sehr v i e l e s d u n k l e r auftrocknete, was sichtbar wurde, sobald die Farbe zu trocknen anfing.

Der Auftrag dieses Firnis erfordert allerdings Aufmerksamkeit und Übung und die sorgfälltigste Beobachtung alles dessen, was hierüber angeraten werden wird.

Jede Malerei, die man mit diesem französischen Firnis überziehen will, mufs mindestens so trocken sein, dafs sie den Hauch annimmt oder sich mit dem Finger betasten läfst, ohne zu kleben. Bestand die Malerei aus wenig Farbe und mehr Öl als gewöhnlich, welcher Art es sei, so ist ein genügender Grad des Trockenseins um so nötiger, weil der äufserst schnell trocknende Firnis sonst leicht eine unzählige Menge kleiner Falten bildet, die das Aussehen von Sprüngen haben, thatsächlich aber kleine Erhöhungen sind. Zugleich mag hier im Voraus bemerkt werden, dafs dieser Firnis mit um so weicherem Pinsel und um so leichterem und leiserem Strich aufgetragen werden mufs, je frischer die Malerei ist, weil sonst die Farben durch denselben aufgelöst und verwischt werden können. Mit dieser sorgfältigsten Vorsicht aber wird es sogar möglich, ganz kleine Stellen, die fast noch nafs sind, mit ihm zu bedecken und so auch diese mit übergehen zu können. Jedoch ist das jedenfalls, wenn irgend möglich, zu vermeiden. Denn die unter dem Firnis von der Luft abgeschnittene Farbe trocknet sehr schwer, da die Luft nur von der Rückseite zu ihr gelangen kann.

Es ist ratsam, das Bild vorher in der früher angegebenen Art zu waschen; dann aber ist auf das sorgfältigste darüber zu wachen, das dasselbe vollständig trocken und frei von aller und jeder Feuchtigkeit ist, ehe man den Firnis darauf bringt. Dies ist nicht genug einzuschärfen, denn die allergeringste, ganz unbemerkbare Feuchtigkeit bildet eine vollständige Scheidewand zwischen der darunter liegenden Malerei und dem Firnis, so dafs nachher derselbe eigentlich als äufserst dünne Haut locker darauf liegen würde, wenn die Feuchtigkeit allgemein und gleichmäfsig verbreitet wäre. Oder sie hat sich in unzähligen kleinen netzartig ausgebreiteten Erhöhungen zusammengezogen und dies würde meistenteils der Fall sein, während dazwischen einzelne kleine und kleinste trockene Stellen fest mit dem Firnis

verbunden sind. Deshalb mufs man ein abgewaschenes und getrocknetes Bild doch 24 Stunden in einem warmen Raum stehen lassen, ehe man es mit diesem Firnis überzieht; d. h. also mit wenigen Worten, man mufs das Bild an einem Tage waschen, trocknen lassen und erst am folgenden Tage mit dem Firnis überziehen.

Der Firnis ist sehr dünn und ohne jede Fettigkeit und trocknet bis zu einem gewissen Grade auf der Stelle nach ein Paar Sekunden. In der Gebrauchsanweisung ist besonders hervorgehoben, dafs man keine Stelle mehrmals berühren darf, sondern dies erst am folgenden Tage, wenn der Firnis ganz trocken geworden ist, thun kann. Man trägt ihn mit weichen und um so weicheren Pinseln auf, je frischer die Malerei ist, und mufs dies also stellenweise in einzelnen Partieen oder in Streifen vornehmen. Diese Partieen mufs man mit gröfster Schnelligkeit, aber ganz gleichmäfsig mit dünnem Auftrag und mit verstrichenen Rändern sogleich fertig machen. Dann macht man nebenan ein anderes Stück oder einen anderen Streifen, immer möglichst dünn, immer mit thunlichster Vermeidung eines neuen Übergehens schon überzogener Stellen, und verstreicht immer den letzten Rand. Kleine Bläschen, wenn sie nicht von selbst verschwinden, zerstört man sogleich mit leiser Berührung des Pinsels, weil sie sonst trocknen und dann stehen bleiben.

Sind kleine Stellen vom Firnis unberührt stehen geblieben zwischen den andern gefirnifsten Stücken, so übergeht man diese am folgenden Tage mit dem Firnis und kann dies einzeln in kleinen Stellen thun, nur immer ganz dünn und ohne Ränder stehen zu lassen.

Auch das Übermalen der gefirnifsten Stellen schiebt man besser um einen Tag hinaus, obgleich der Firnis auf der Stelle, im Augenblick fest geworden, nach einer oder zwei Stunden so trocken ist, dafs man da schon glaubt, es thun zu können, indes ritzt dann doch gelegentlich eine scharfe Borste des Pinsels leicht die ganz dünne Firnishaut auf und dies bleibt später als dunklere Linie sichtbar.

Man ist durchaus nicht genötigt, das ganze Bild mit dem Firnis zu überziehen, wenn man eben, nur um eine einzelne Stelle

übermalen zu können, diese zu übergehen wünscht, aber man mufs sich hüten, dann Gefirnifstes und Nichtgefirnifstes zu übermalen, es sei denn, dafs letzteres vollkommen trocken, also einige Monate alt ist, weil sonst derselbe Ton, wie oben angegeben, verschieden auftrocknet.

Wenn der Firnis bei fertigen Gemälden statt des Mastix gebraucht werden sollte, so müfste er wohl mehrmals wiederholt werden, da der einzelne Überzug so äufserst dünn ist. Eine Wiederholung desselben kann den folgenden Tag oder nach jedem beliebigen Zwischenraum, auch nach Jahren vorgenommen werden. Hat er aber durch Wiederholungen doch zuletzt eine gewisse Stärke erlangt, so würde allerdings auch von ihm gelten, was von allen Spiritusfirnissen bemerkt ist, dafs er von äufseren Einflüssen leiden aber nicht abgenommen werden kann, oder nur in sehr gefährlicher Weise für das Gemälde.

Zur Konservierung fertiger Bilder ist daher das zweckdienlichste Verfahren: Man überzieht zuerst das Bild mit französischem Firnis einmal so dünn wie möglich, und wenn dieser trocken ist mit Mastixfirnis. Beides natürlicherweise, wenn das Bild überhaupt genügend trocken ist, oder wenigstens den Mastix dann erst. Mufs dieser später einmal aus irgend einem Grunde abgenommen werden, so bleibt immer die Malerei durch den darunter liegenden französischen Firnis, der nur mit Spiritus aufzulösen ist, geschützt.

Man erhält diesen Vernis in allen soliden Handlungen, die Malutensilien verkaufen. In den kleinen Originalfläschchen, wenn sie nicht angebrochen werden, erhält sich derselbe solange, als überhaupt sich Spiritus erhalten kann, wenn keine Luft dazutritt.

Einundzwanzigster Abschnitt.

§ 67. **Wie man einen alten Firnis abnimmt, um ihn durch einen neuen zu ersetzen.**

Auch der Firnis eines Gemäldes dunkelt nach, wird gelb und braun, namentlich wenn er zu dick oder zu oft auf das Gemälde gebracht ist, oder durch die in der Luft enthaltenen schädlichen Gase, durch Rauch u. dgl. m. Durch Feuchtigkeit wird er stumpf, undurchsichtig und bekommt zuletzt ein ganz weifsliches, alle Farbe verdeckendes Aussehen. Ist es ein Terpentinfirnis, so kann man ihn abnehmen, ist es aber ein Öl- oder Spiritus-Firnis, so ist dies sehr schwierig und mit grofser Gefahr für das Gemälde verbunden.

Einen Terpentinfirnis, so wie er vorher beschrieben worden, kann man entweder trocken mit den Fingern abreiben, oder durch Spiritus auflösen.

Viele Restauratoren halten das eine Verfahren für besser, andere das andere. Damit man also über beide Arten selber urteilen kann, sollen beide beschrieben werden.

Wenn auf einem alten Gemälde die Farbe Sprünge hat, so mufs vor allen Dingen die Farbe erst wieder befestigt werden, wie dies bei dem Restaurationsverfahren auseinander gesetzt werden wird. Handelt es sich aber um ein neueres Gemälde, das wenig oder gar keine Risse hat, so ist es ratsam, den Firnis mit den Fingern trocken abzunehmen, besonders wenn das Gemälde nur zwei oder drei Jahr alt ist, weil in diesem Zeitraume die Farben noch nicht so erhärtet sind, dafs sie von dem Weingeiste nicht angegriffen werden könnten.

Verfahren, den Firnis mit Weingeist abzunehmen.

Man legt das Gemälde auf einen Tisch und nimmt guten Weingeist, befeuchtet damit einen Teil des Gemäldes einige Augen-

blicke hindurch mit einem reinen, feinen Leinwandlappen, ohne stark zu reiben. Nach sieben oder acht Sekunden wäscht man ganz gelinde diesen Teil mit einem weichen, in frisches, reines Wasser getauchten Schwamm. Dies alles wiederholt man verschiedene Male, hört aber augenblicklich damit auf, um die Malerei nicht zu beschädigen, so wie man sieht, dafs der Firnis abgenommen ist. Das bedeutet aber, man nimmt den Firnis nicht ganz vollständig ab, denn so wie man bis auf die Farbe selbst kommen würde, so würde man mindestens die oberste Schicht derselben durch den Spiritus auflösen und die Malerei zerstören. Dies sind aber gerade die dünnen Lasuren und Retuschen, welche dem Bilde recht eigentlich erst die letzte Vollendung gegeben haben. Aus diesem Grunde ist anzuraten, die Feuchtigkeit von der Stelle immer mit einem aus Baumwolle (Watte) gemachten Ballen sanft aufzutupfen. Auf der weifsen Baumwolle würde man die geringste Färbung derselben sogleich bemerken. Dann geht man von Stelle zu Stelle eben so weiter, braucht aber immer nur reine Stellen der Leinwand, ebenso immer auch reine Baumwolle, weil man sonst die Stellen beschmutzen würde, die man reinigen will.

Hat man auf diese Art das ganze Gemälde Stelle für Stelle gereinigt, so wäscht man es ganz und gar mit Wasser und feiner Leinwand, tupft es dann trocken mit einem andern Stück weicher und feiner Leinwand, um zu sehen, ob noch von einigen Stellen der Firnis abzunehmen ist. Ist dies der Fall, so befeuchtet man diese Stellen von neuem mit Weingeist, wie man es zuerst gemacht hat, wäscht dann wiederum mit reinem Wasser, trocknet es ab u. s. w. Wenn alles ganz trocken ist, stäubt man sorgfältig mit einem Federwedel oder Fuchsschwanz den Staub und alle Fäserchen, die von der Leinwand möglichenfalls hängen geblieben sind, vom ganzen Bilde ab, und wenn alles vollkommen trocken ist, kann man den neuen Firnis auftragen. Man mufs bei dieser Arbeit sich sehr in acht nehmen, zu stark zu reiben, besonders im Fleisch und überall da, wo man annehmen kann, dafs der Maler lasiert hat. Denn gelegentlich kann eine Lasur für eine Unreinheit gehalten werden, nimmt man sie dann weg, so zerstört man die Harmonie des Gemäldes.

Sind zu gleicher Zeit Sprünge in dem Gemälde, die bis zur

Grundierung oder gar bis auf die Leinwand gehen, so mufs man zuerst für die Schliefsung der Sprünge (s. S. 371) Sorge tragen, denn weder von dem Weingeist und noch weniger von dem Wasser darf das Geringste in die Sprünge eindringen und die Leinwand unten feucht machen, dies würde den Leim der Grundierung auflösen, und die Farbenteilchen abheben und somit das Gemälde vollständig verderben.

Verfahren,
den Firnis trocken mit den Fingern abzunehmen.

Man legt das Gemälde auf einen Tisch und bringt zum Anfang auf eine Ecke des Gemäldes, auf eine wenig wichtige Stelle etwas pulverisiertes Kolophonium, mit welchem man mit der Spitze des Fingers die gewählte Stelle anreibt.

Dies wird alsbald den Firnis dieser Stelle in Staub verwandeln, und ist dies geschehen, so braucht man zum Aufreiben des Übrigen nicht weiter Kolophonium. Grade der Staub von dem alten Firnis dient dazu, alles übrige ebenfalls in Staub zu verwandeln.

Man darf kein anderes Werkzeug als die Finger gebrauchen, weil man mittelst derselben fühlt, was man thut und am ehesten bemerkt, wann man aufhören mufs.

Geduld ist dazu notwendig, denn die Arbeit erfordert viel Zeit. Man darf nicht zu lange auf einer und derselben Stelle reiben, besonders in den Fleischpartien und da, wo man Lasuren vermuten kann, weil man immer befürchten mufs zu viel abzuschleifen und die Malerei anzugreifen. Es ist besser, anfangs nur das gröbste wegzunehmen, und von Zeit zu Zeit den Staub wegzuschaffen, um besser zu sehen, was man thut, aber hierbei darf man nichts nafs machen. Man nimmt zu dem Ende eine Feder oder Hasenpfote, um diesen Staub abzuwischen und bläst das Übrige weg. Wenn man in dieser Weise die ganze Bildfläche behandelt hat und sie überall matt erscheint, so reinigt man sie noch vollkommener, aber immer noch ohne sie nafs zu machen, reibt und schleift von neuem alles das ab, was noch vom Firnis hier oder dort übrig geblieben ist. Sieht man, dafs eine Partie keinen Staub mehr giebt, so geht man weiter von einer Stelle zur andern, aber nicht in einzelnen auseinanderliegenden

Partieen, bis man sich überzeugt hat, dafs der Firnis ganz abgenommen ist. Es ist leicht einzusehen, dafs man gegen Ende des Reibens mit noch gröfserer Vorsicht zu Werke gehen mufs, denn auch bei diesem trockenen Verfahren darf man die Farbe selbst nicht angreifen, deren dünnste Schichten gleich abgeschliffen sein würden. Besser ist, etwas Firnis, aber doch nur unmerklich wenig, auf der ganzen Fläche stehen lassen. In keinem Fall darf man mit den Fingern stark auf die Leinwand drücken, teils um keine Höhlung zu verursachen, teils um die Malerei zu schonen. Deshalb ist es ratsam, um einen solchen Schaden zu verhüten, die linke Hand unter die Stelle zu halten, die man grade reibt, dadurch wird die Leinwand gehalten und man weifs besser, was man thut.

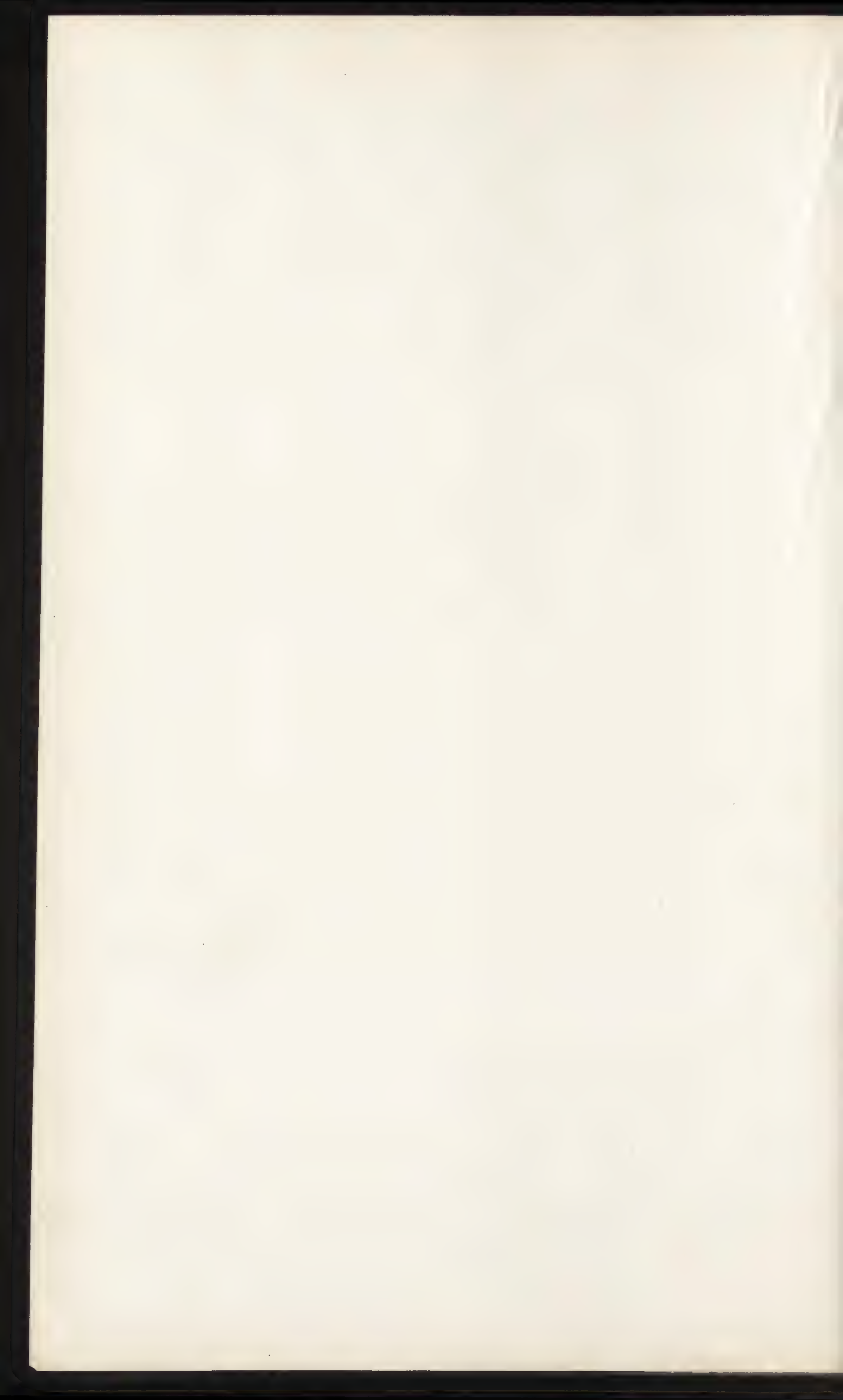
Zunächst bemüht man sich mit ganz besondrer Sorgfalt den Firnis auf allen lichten und hellen Stellen, auf welchen eine geschädigte Färbung am schädlichsten wirkt, wie im Fleisch, Leinenzeug, der Luft u. dgl., vollkommen abzunehmen. Man darf indessen doch die dunkeln Partieen nicht vernachlässigen, wenn dieselben auch an und für sich nicht wichtig sind. Die Schatten der Fleischpartieen erfordern ganz besonders viel Sorgfalt, wenn man ihnen ihre erste Durchsichtigkeit wiedergeben will, ohne welche sie mit dem Licht nicht in Harmonie, sondern als zu dunkle Flecke erscheinen würden.

Ist alles dieses geschehen, so wäscht man das Gemälde mit einem nassen Schwamm und trocknet es in der oben angegebenen Weise ab.

Ist es vollkommen trocken, so firnifst man es, wie vorher gelehrt worden, und zwar so, als wenn das Gemälde niemals einen Firnis gehabt hätte. Es wird dann seine erste Frische wieder erhalten, wenn es nicht zu sehr vernachlässigt war oder durch unglückliche Zufälle, Risse, Rauch zu sehr gelitten hatte und der Schmutz nicht dergestalt eingefressen und mit der Farbe selbst verwachsen ist, dafs man, um sie besser zu reinigen, zu chemischen und gefährlichen Mitteln seine Zuflucht nehmen müfste.

Will man Gemälde gut erhalten, so mufs man sie vor Ausdünstungen aller Art, vor Rauch, (besonders Tabaksrauch), zerstörenden Dämpfen, vorzüglich Schwefelwasserstoff enthaltenden,

schützen, sie niemals irgend welchen zu starken Gerüchen aussetzen. Vor allem aber sind sie vor Feuchtigkeit zu bewahren, welche die metallischen Farben aus Blei, Eisen, Quecksilber, Antimon etc. umgestaltet, den Zusammenhang des getrockneten Öles auflöst und diese schädlichen Einflüsse immer zunächst beim Firnis bemerken läſst. Niemals lasse man die Sonnenstrahlen unmittelbar auf Gemälde fallen, diese erzeugen Risse und machen es bersten. Dieselben Übel bringt auch gar zu starke Stubenhitze und Nähe der Feuerung hervor. Niemals darf man aber Gemälden das Tageslicht entziehen, das ihnen nicht nur nützlich, sondern notwendig ist. Vor Fliegenschmutz, namentlich aber vor dem Schmutz der Spinnen muſs man Gemälde zu bewahren suchen. Dieser ist bestenfalls nur durch Waschen und Reiben, das immer der Oberfläche des Firnis und des Gemäldes schädlich ist, zu entfernen. Wenn man die Beschmutzung nicht in anderer Weise verhüten kann, wird in Privatwohnungen ein Vorhang von Musselin, der um den Rahmen greift, damit die Fliegen nicht darunter kriechen können, dies thun.



ANHANG.

ÜBER

ERHALTUNG,

AUFFRISCHUNG UND WIEDERHERSTELLUNG

DER GEMÄLDE

VON

ADOLF EHRHARDT, pp.



Über

Erhaltung (Konservierung), Auffrischung (Regeneration) und Wiederherstellung (Restauration) der Gemälde.

Erhaltung der Gemälde.

Wenn ein Gemälde als vollendet aus den Händen des Künstlers entlassen ist, befindet es sich nach den Intensionen und Fähigkeiten des Malers in seinem vollkommensten Zustande. Es käme alles darauf an, dasselbe in diesem Zustande zu erhalten.

Soll nun nicht jede dahin zielende Bemühung vergeblich sein, so mufs der Maler mit Gewissenhaftigkeit, Sorgfalt und Kenntnis das Material seiner Farben und die Art ihrer Behandlung gewählt und angewendet haben. Denn wenn die Farben selbst oder die dabei gebrauchten Bindemittel, Öle, Firnisse, sich verändern, sei es durch Nachdunkeln, durch Verschwinden oder dadurch, dafs sie mit anderen Farben neue chemische Verbindungen eingehen, d. h. zerstört werden, so ist jede Bemühung gegen diese Art von Verderben unzureichend. Wenn sich diese Übel nicht im Lauf der ersten 5 bis 10 Jahre nach der Vollendung zeigen, sind sie später nicht zu befürchten. Zeigen sie sich aber, so werden sie mit der Zeit immer stärker.

Das Gemälde mufs ferner mit einem Firnis überzogen sein, um die sonst eingeschlagenen, d. h. gleichartig unscheinbar, farblos und grau erscheinenden Farben deutlich und in ihrer Frische wieder herzustellen, so wie sie ursprünglich vom Künstler beabsichtigt und hingesetzt waren. Dieser Schaden des Eingeschlagenseins ist ein vorübergehender. Er hört auf, sowie die unsichtbar

kleinen Zwischenräume, die sich mit Luft gefüllt haben, durch den Firnis ausgefüllt sind.

In jedem Falle sind alle Farben und alle Öle trotz des Firnisses doch den Einwirkungen des Lichtes und der Luft unterworfen, und gleichermafsen wirken Wärme, Kälte und ganz besonders Feuchtigkeit auf ein Gemälde ein, und zwar ebensowohl auf die Farben, als auf das Material der Flächen, auf denen gemalt ist, wie Leinwand, Holz u. dgl. m.

Es ist eine festgestellte Thatsache und jedermann weifs sie, dafs alle öligen Substanzen, je mehr sie des Lichtes beraubt waren, um so dunkler und gelber wurden, und je mehr sie wiederum dem Lichte ausgesetzt werden, wieder um so reiner und heller werden. Dagegen können viele Farben wiederholte und andauernde Einwirkungen wenigstens des direkten Sonnenlichts nicht vertragen, sie erleiden dadurch Veränderungen.

Es ist ebenso bekannt, dafs die Wärme alle Gegenstände ausdehnt, die Kälte sie zusammenzieht, und zwar nach ihrer Beschaffenheit verschiedenartig. Ein fortgesetzter starker Wechsel der Temperatur, namentlich also auch direkte und andauernde Einwirkung der Sonnenstrahlen, oder was sonst noch immer auf eine Fläche des Gemäldes stärker wirkt, als auf die andere, mufs eine immerwährende Bewegung aller einzelnen Partikelchen, und noch dazu in verschiedener Weise bei der Farbenmasse und bei dem Material, welche dieselbe trägt, hervorbringen. Es liegt auf der Hand, dafs dies ein sehr schädlicher Einflufs werden kann und jedenfalls mit der Zeit die Lockerung und Trennung der einzelnen kleinsten Teile des Ganzen (verschiedenartig nach ihren Substanzen) herbeiführen wird. Andauernde Feuchtigkeit aber, oder oft wiederkehrende, und wenn es auch nur Niederschläge sind, die aus der Luft stammen, übt den schädlichsten Einflufs auf die Leinwand oder das Holz, auf dem gemalt ist, — den allerübelsten aber auf die Öle und Harze, welche zur Malerei selbst oder zum Firnis verwendet worden sind. Sie dringt in die feinen, dem Auge unsichtbaren Zwischenräume dieser mit der Zeit doch immer zusammentrocknenden Substanzen, vergröfsert und vervielfältigt dieselben und führt so in viel kürzerer Zeit und viel stärkerem Mafse ein mehr oder weniger vollständiges Er-

blinden der Farben und Firnisse, zugleich mit einer Lockerung des Zusammenhangs der kleinsten Teile herbei.

Dafs die schlechten Bestandteile einer verdorbenen und unreinen Luft, namentlich Schwefelwasserstoff, Firnis und Farben verderben, dafs Rauch, Staub und jede Unreinlichkeit die Oberfläche aller Gegenstände und also auch die der Gemälde angreifen, die Farben unkenntlich machen, sich allmählich festsetzen, zumal in den kleinen Unebenheiten, jenen unbedeutenden Erhöhungen und Vertiefungen fast aller Bildflächen, — das kann ein jeder sich leicht denken, der es nicht aus Erfahrung weifs.

Aus allen diesen Erwägungen ergiebt sich, dafs ein sehr reinlich gehaltener, gut gelüfteter und vor allen Dingen ganz trockener Raum, der seine Beleuchtung von Norden her erhält und so viel dies möglich ist, in gleichmäfsiger Temperatur erhalten, oder von dem doch mindestens schneller und starker Wechsel von Wärme und Kälte abgehalten wird, am geeignetsten ist zur Bewahrung und Erhaltung von allen, zumal aber von alten Gemälden. Diese Vorsorge hat sich nicht nur auf die Räume, in denen die Bilder aufbewahrt werden, sondern namentlich auch auf die Wände, an denen die Gemälde aufgehängt sind, zu erstrecken. Deshalb ist eine Bekleidung derselben mit Holz und Tapeten (womöglich Zeugtapeten) sehr zu empfehlen. Je wertvoller die Gemälde sind, je gebrechlicher ihr Zustand ist, umsomehr wird selbst die allergröfste und ins einzelne gehende Sorgfalt gegen jeden der angeführten schädlichen Einflüsse am Platze sein, und selbstverständlich wird man streben müssen, so viele Vorsichtsmafsregeln als möglich gegen das Verderben zu nehmen, wenn man aufser stande ist, alle dagegen anzuwenden. Immer lassen sich Schäden leichter durch Vorsorge verhüten als heilen.

Auffrischung (Regeneration) der Gemälde.

Wenn aber auch alle Vorsichtsmafsregeln gegen das Verderben der Gemälde so sorgfältig wie möglich genommen sind, so wird sich doch nach Verlauf längerer oder kürzerer Zeit eine Trübung des Firnisses einstellen, die Farben werden allmählich immer matter, stumpfer und unscheinbarer, zuletzt wird sogar äufsersten Falles das Bild wie eine blinde, graue Fläche erscheinen. Das sind also ähnliche Erscheinungen wie vor dem Firnissen des Gemäldes, die sich dann aber mit der Zeit immer schlimmer gestalten. Diese unausweichbare Trübung, die sich auch bei neueren Bildern einstellt, entsteht durch das Zusammentrocknen der Öle und Harze, welche zur Malerei und zum Firnis verwendet worden sind, was später noch eingehender besprochen werden soll. Bei alten Bildern tritt diese Trübung ganz aufserordentlich viel stärker auf und wird durch nachgedunkelte Farben, festsitzenden Schmutz u. dgl. m. verstärkt und um so bedenklicher.

Man hatte bisher angenommen, der Grund dieser Erscheinung sei eine chemische Veränderung der Farben, oder auch des Firnisses durch nachweisbare und nicht nachweisbare Einwirkungen, durch welche der Firnis abgestorben wäre und dem ähnliches. Die Glätte und Durchsichtigkeit eines sonst noch guten Harzfirnisses (Mastix, Dammar), dessen Oberfläche durch die gegen den Staub notwendigen Reinigungen (trocken mit Federwedel und Fuchsschwanz oder nafs mit weichem Schwamm) gelitten hat, kann man auch leicht und einfach wieder herstellen:

> Man streicht mit einem breiten, weichen Pinsel reinen, 80prozentigen Weingeist durch gleichmäfsigen, langen, einmaligen, ganz leichten Aufstrich auf die übrigens reine (oder gereinigte) und nur etwas getrübte Firnisfläche.

Unter solchen Voraussetzungen, wie eben angenommen, wird dadurch der Firnis vollkommen regenerirt und er wie frisch aufgestrichen erscheinen und sich so erhalten.

Im Gegensatz zu jenen bisherigen Annahmen und Vorstellungen von den Ursachen des Verderbens der Gemälde hat unser berühmter Landsmann Max von Pettenkofer durch sorgfältige, wissenschaftliche Untersuchungen wohl zweifellos festgestellt, dafs grade alle diese Schäden, welche sich mit der Zeit mehr oder weniger bei allen Gemälden, aber vorzugsweise und in besonderer Stärke bei alten Bildern zeigen, fast niemals chemischer, sondern durchaus optischer Natur sind.

> Die Zerstörung des kontinuierlichen, molekularen Zusammenhanges der kleinsten Teilchen sowohl des Firnisses, wie auch des zusammengetrockneten Bindemittels der Farben, des Öles und der hierbei gebrauchten Harze

ist von ihm als der wesentliche Grund des Hervortretens dieser Art des Verderbens erkannt und nachgewiesen worden. Indem nämlich durch das Zusammentrocknen der Masse die kleinsten Teilchen dieser Masse gelockert werden, tritt Luft zwischen diese Molekülen des Öles und des Harzes und macht sie dadurch eben so undurchsichtig und stumpf erscheinen, wie ja auch selbst das ganz durchsichtige Glas, zu Pulver gerieben undurchsichtig und weifs erscheint, weil überall Luft zwischen die kleinen Teilchen getreten ist und das Licht nun verschiedenartig von den verschiedenen Stoffen (z. B. des Glases und der Luft) gebrochen wird.

Mit der Zeit, mit dem vollständigen Austrocknen der trocknenden Öle und des Firnisses, d. h. der Harze wird diese Art des Verderbens überall eintreten und eintreten müssen. In ganz aufserordentlicher Weise wird dies Verderben aber durch abwechselndes und wiederkehrendes Feucht- und Trockenwerden der Bilder beschleunigt und verstärkt. Aus diesem Grunde verdirbt

ja auch Ölfarbe und jeder Ölanstrich in der freien Luft, wo er dem häufigsten und stärksten Wechsel von Nafs- und Trockenwerden ausgesetzt ist, so aufserordentlich viel schneller als Ölanstrich in geschlossenen Räumen; auf den im Freien gegen die Wetterseiten gerichteten Flächen so viel schneller als auf der entgegengesetzten Seite.

Zur Beseitigung dieses Verderbens der Gemälde ist nun Pettenkofer bemüht gewesen, ein Verfahren zu erfinden, wodurch eben nur jenes optische Hindernis beseitigt, der molekulare Zusammenhang der kleinsten Teilchen wieder hergestellt, also gewissermafsen eine neue Quellung derselben hervorgebracht werde, ohne dafs dem Gemälde neue Stoffe zugeführt, irgend eine Veränderung mit der Substanz desselben vorgenommen werde. Das Resultat dieser Bemühungen ist:

Das Regenerationsverfahren Max von Pettenkofers[1]),

dessen Basis folgende Beobachtungen sind. Alkoholhaltige Luft wird von den Harzen (also Mastix, Dammar, welche zu den Firnissen genommen werden) in bestimmter Menge kondensiert, diese werden also durch jene gewissermafsen von neuem aufgelöst und quellen. Dadurch aber rücken die kleinsten Teile wieder vollständig zusammen, die Luft wird aus den kleinen Zwischenräumen verdrängt und der molekulare Zusammenhang der Teile wieder vollständig hergestellt, so dafs die optische Behinderung aufhört und man die Farben wieder so sieht, wie sie ursprünglich waren.

Wenn durch ein Verfahren, welches die Malerei vollständig unberührt, in sehr vielen Fällen die Substanz des Bildes ebenfalls ganz unverändert läfst, ein Gemälde aus einem verdorbenen Zustand in einen guten, dem ursprünglichen Zustand möglichst nahen gebracht werden kann, so liegt auf der Hand, dafs ein solches Verfahren, so lange es leistet, was es soll, von allen Arten der Wiederherstellung das beste und für die Gemälde vorteilhafteste ist.

---

[1]) Wer sich eingehender über dies Thema belehren will, der lese die kleine aber sehr bedeutsame Schrift Max von Pettenkofers: Über Ölfarbe und Konservierung der Gemäldegalerieen durch das Regenerationsverfahren.

I.

Bei einem der Wiederherstellung bedürftigen Gemälde wird es zunächst das Notwendigste sein zu untersuchen, wie die alkoholhaltige Luft auf das Gemälde einwirkt und man macht zu dem Ende an einer kleinen Stelle einen Versuch. Man nimmt eine leichte Papp- oder Holzschachtel von 2 bis 4 cm Durchmesser, streicht dieselbe inwendig mit Tischlerleim aus und leimt damit am Boden ein rundes Stück Zeug (Tuch, Flanell, Baumwolle) fest. Ist der Leim getrocknet, befeuchtet man das Zeug mit 80procentigem Weingeist, jedoch nur so, dafs kein Tropfen davon abwärts fliefsen kann und legt die Schachtel mit dem Boden nach aufwärts auf eine Stelle des von allem Staub und Schmutz gereinigten Gemäldes. Nach einigen Minuten hebt man die Schachtel wieder auf, beobachtet die Wirkung, legt sie genau wieder auf dieselbe Stelle und fährt weiter fort in derselben Weise. Wird die so behandelte Stelle auf einem trüben Gemälde klar, so eignet sich das ganze Bild für diese Behandlung. Jene Stelle des ersten Versuchs wird im Anfang dem Zustand des Ganzen immer an Klarheit voraus sein, — ist nun die Stelle vom übrigen nicht mehr zu unterscheiden, so ist die Operation beendet.

Für die Behandlung ganzer und etwas gröfserer Bilder läfst man sich Holzkisten von 1 bis 1,10 im Gevierte machen, etwa 9 cm hoch und mit einem in Angeln beweglichen, gut schliefsenden Deckel versehen, an dessen Innenseite die Gemälde mit Flügelschrauben befestigt werden. Der Boden der Kiste wird mit Tuch belegt, dieses mit Weingeist befeuchtet, der Deckel mit dem Bilde darüber schliefst alles ab. Von Zeit zu Zeit beobachtet man den Fortgang der Einwirkung und betrachtet die Operation als beendet, wenn, wie oben angegeben war, die Stelle des ersten Versuchs von der übrigen Fläche des Bildes nicht mehr zu unterscheiden ist.

II.

Die alkoholhaltige Luft wirkt indessen nur auf die Harze ein, während sie auf die feste Masse des getrockneten Öles gar keine Einwirkung hat, für welches ein solches aufweichendes und aufquellen machendes Mittel, das von ihm aufgenommen würde, bis jetzt nicht entdeckt ist. Wird nun bei der Vorprobe ein

trübes Gemälde durch die alkoholhaltige Luft nicht genügend klarer oder gar nicht verändert oder sogar trüber, so können zwar verschiedene Ursachen hierzu vorhanden sein, zunächst aber würde dieser Prozefs des Aufquellens oder des Ausfüllens der kleinen Zwischenräume mit anderen Mitteln zu versuchen sein. Hierzu wird auf die Anwendung des Kopaivabalsams, der ja schon immer beim Malen, wie auch bei der Restauration von Gemälden in Gebrauch gewesen ist, ein ganz besonderes Gewicht gelegt.

Die Eigentümlichkeit des Kopaivabalsams, dafs er zur Hälfte aus Harzen besteht, zur anderen Hälfte aus ätherischen Ölen, welche im Gegensatz zu anderen ätherischen Ölen sich gar nicht leicht verflüchtigen und verdampfen, sondern im Gegenteil sehr langsam, macht ihn in hervorragender Weise geeignet, in die Masse des getrockneten Öls einzudringen. Denn auch hier ist es der durch das zusammengetrocknete Bindemittel, die trocknenden Öle, geschwundene molekulare Zusammenhang der Teilchen, welcher die Trübung veranlafst. Man tränkt also in diesem Fall die Farbenmasse mit Kopaivabalsam. Die fetten und trocknenden Öle, die man vielfach zur Tränkung alter Farbenmassen genommen hatte und etwa noch nehmen könnte, werden sich doch viel schneller bei ihrem Eindringen allmählich verhärten, das Nachdringen weiterer flüssiger und weicher Teile verhindern und früher oder später die Übelstände der Trübung noch verstärken. Beim Kopaivabalsam bleiben die ätherischen Öle aber sehr lange flüssig und können lange und tief hinein regenerierend auf die molekularen Trennungen der kleinsten Farbenteilchen wirken. Zugleich führen sie aber dahinein Harze, die gleich oder späterhin der alkoholhaltigen Luft Einwirkung verstatten und dadurch wieder zu lösen und zum quellen zu bringen sind, wodurch der ungetrübte Zustand des Gemäldes gesichert wird.

1.

Auf regenerierten Gemälden zeigen sich öfters dann noch einzelne Stellen von gröfserer Trübung, welche dem Regenerationsverfahren nicht weichen. Ein leichter Überzug von Firnis würde diese Trübung heben; man kann aber einen solchen nicht anwenden, weil der Harzfirnis nicht über einzelne abgegrenzte

Stellen, sondern nur über die ganze Bildfläche gezogen werden kann. In solchen Fällen ist dann an ihrer Stelle Kopaivabalsam anzuwenden, der aber nur äufserst dünn über die betreffenden Stellen gestrichen zu werden braucht. Bei Bildern, welche auf Leinwand gemalt sind, führt man denselben meistenteils noch besser durch Aufstrich auf der Rückseite des Gemäldes vollständig und sicher in die molekularen Trennungen und füllt diese mit neuer Nahrung und mit Teilen des Harzes genügend aus. Setzt man dann diese Stellen von neuem der alkoholhaltigen Luft aus, so fördert man damit auf das entschiedenste das Eindringen der frischen Masse, mithin den molekularen Zusammenhang der Farben, d. h. also, man bringt wieder die Farbe des Gemäldes, wie sie wirklich gemalt war, zur Erscheinung.

Ein solches abwechselndes Verfahren mit Kopaivabalsam und alkoholhaltiger Luft kann, wenn notwendig, mehrmals wiederholt werden und **mufs** dies bei einigen Farben geschehen, welche dem Verfahren oft lange widerstehen, wie namentlich das Ultramarin. Jedoch hat das Verfahren gerade bei dieser Farbe eine besondere Wirksamkeit bewiesen. Denn während man bisher die lichtgraue ganz farblose Erscheinung des Ultramarins, welche alle Modellierung verschwinden läfst, die sogenannte Ultramarinkrankheit nur durch Übergehen mit frischer Farbe, d. h. also durch eine eigentlich willkürliche Übermalung glaubte heben zu können, die niemals das wirkliche alte Gemälde wieder zur Erscheinung bringen kann, ist in vielen Fällen durch lang fortgesetzten Gebrauch dieser beiden Mittel die volle Schönheit dieser Farbe und das ursprüngliche Aussehen des Gemäldes wieder hergestellt worden. Ähnlich hartnäckigen Widerstand setzt diesem Verfahren die grüne Erde entgegen und alle sehr viel Thonerde haltigen Farben, welche die Wasserkondensation aus der Luft sehr begünstigen. Bei diesen also mufs man auf oftmalige Wiederholung dieses Verfahrens, abwechselnd Kopaivabalsam und alkoholhaltige Luft anzuwenden, sich gefafst machen.

2.

Wenn die ganze Farbenmasse eines Gemäldes von Anbeginn an kein Harz oder keinen Harzfirnis enthalten hatte und durch das Zusammentrocknen der molekulare Zusammenhang der Farben

aufgehoben war, dieselben unscheinbar geworden sind, so ist die Wiederherstellung eines solchen Gemäldes durch Austränken dieser erhärteten Farben mit Kopaivabalsam, sowie durch Überstreichen von Harzfirnis am ehesten zu erreichen. Bei Gemälden auf Holz mufs der Kopaivabalsam von vorn, bei Gemälden auf Leinwand kann er noch besser von der Rückseite eingeführt werden und dann, wenn er genügend eingesogen ist, übergeht man das Gemälde auf der Vorderseite mit einem Harzfirnis.

Wird dann ein solches Gemälde danach wieder der alkoholhaltigen Luft ausgesetzt, so verschwindet oft die ganze glänzende Oberfläche des Firnisses, weil das Harz durch dies Verfahren, was auch in solchen Fällen oft lange fortgesetzt werden mufs, eben in die Tiefe eingedrungen ist. Man kann hierdurch eine vollständige Sättigung der Farben wieder erreichen und dem Gemälde eine grofse Widerstandsfähigkeit gegen die übeln Einwirkungen der Atmosphäre geben.

Dafs das namentlich früher öfters angewendete Tränken solcher Gemälde mit trocknenden Ölen den Zweck gar nicht oder nur unvollkommen erfüllt, ist schon früher gesagt worden. Allmählich wie diese Öle in die kleinen Zwischenräume eindringen, erhärten sie auch und versperren dadurch dem nachfolgenden den Weg in die Tiefen und werden nach kürzerer oder längerer Zeit selbst wieder trübe, ohne dafs man sie durch ein einfaches Mittel und Verfahren regenerieren könnte.

3.

Wenn bei einem Gemälde aber Harz und Ölfirnisse zusammen angewendet sind, so wirkt die Anwendung des Regenerationsverfahrens, d. h. der alkoholhaltigen Luft, nur beim Beginn der Operation einigermafsen vorteilhaft. Bei fortgesetzter Anwendung desselben läfst es die Oberfläche des Gemäldes meist matt und rauh erscheinen. Denn da die alkoholhaltige Luft nur auf die Harzteile wirkt und diese in die Trennungen hinein verschwinden macht, so wird das auf der Oberfläche nun allein liegende, zusammengetrocknete Öl um so sichtbarer. In sehr vielen Fällen wird hierbei das Einreiben aller der Stellen mit Kopaivabalsam oder des ganzen Bildes, wenn das Öl oder der

Ölfirnis ganz über dasselbe gebreitet war, doch der am meisten anzuratende Versuch sein, um die Krusten des Ölfirnisses wieder durchsichtig zu machen. Man erhält dann durch dies Verfahren doch die ursprüngliche Art der Farbe des Bildes, wenngleich wahrscheinlich ein mehr oder weniger stark gefärbter gelblicher Schein darüber ausgebreitet sein wird. So weit Pettenkofer.

Dieses ganz vortreffliche Regenerationsverfahren hat einen Übelstand. Man kann dabei den Fortgang und den augenblicklichen Stand des Prozesses der Wiederbelebung nicht immer und also nicht genügend beobachten und beurteilen. Wird das Verfahren zu lange angewendet, so kann es den Firnis zu weich machen, es kann an verschiedenen Stellen ungleich wirken. Letzteres zumal bei alten Bildern, wo der Firnis sehr ungleichartig dick aufsitzt. Würde nun das Verfahren zu lange angewendet, der Firnis zu sehr erweicht, so können sich möglicherweise die obersten Lasuren, zumal wenn bei dem Auftrag derselben auch Harzverbindungen gebraucht sind, mehr von der Malerei lösen und mit dem Firnis verbinden, augenblicklich eine veränderte Erscheinung zeigen und bei etwaigem späteren Abnehmen des Firnis rettungslos verloren gehen.

Daher ziehen viele Restauratoren doch jenes vorher S. 383 angegebene Verfahren mit Alkohol vor, wo ein weicher Firnispinsel, mäfsig mit Alkohol gefüllt, mit leichter Hand und leiser Berührung stellenweise oder ganz über die Bildfläche geführt wird. Man sieht dabei allerdings was vorgeht, und kann demgemäfs innehalten oder fortfahren, aber es wirkt auch eben nur auf die Oberfläche und dringt nicht in die Tiefen. Bei jedem Restaurationsverfahren aber ist allergröfste Vorsicht und eine grofse Geschicklichkeit der Hand unumgängliche und notwendigste Bedingung.

Wiederherstellung (Restauration) der Gemälde.

Die notwendigste Vorbedingung um irgend eine Operation mit einem Bilde vornehmen zu können, ist die, dafs Farbenmasse und Grundierung fest auf der Unterlage sitzen, sich nicht etwa in kleinen Plättchen oder Schuppen irgend wo abgehoben haben und durch diese Abhebungen kleine Spalten bis auf die Grundierung oder gar bis auf den Untergrund gebildet worden sind. Alle zu spröden Grundierungen und namentlich die Bolusgrundierungen haben diese Neigung. — In einem solchen Fall mufs zuerst die Farbe und Grundierung wieder fest und glatt auf den Untergrund (Leinwand, Holz, Pappe etc.) befestigt sein, ehe irgend eine Operation mit dem Bilde vorgenommen werden darf.

Die Wiederbefestigung dieser beginnenden Abblätterungen geschieht durch irgend einen Klebstoff. Leim, vorzugsweise Hausenblase wird warm in die Spalten und beginnenden Öffnungen gegossen, hauptsächlich von der Vorderseite, aber auch von der Rückseite. Vorder- und Rückseite werden dann genügend mit weichem, ungeleimtem Papier belegt und dann die vom Blendrahmen abgenommene Leinwand (auf einer ganz ebenen Tischplatte liegend) mit einem mäfsig heifsen Bügeleisen übergangen. Auf der ebenen, glatten Tafel liegend und mit einer ebenfalls ganz glatten und beschwerten Holztafel bedeckt, läfst man alles vollkommen trocken werden. Darnach nimmt man das Papier fort und den über die Malerei gequollenen Leim mit einem feuchten Schwamm ab, — die widerstrebendsten, dicken Überquellungen des Leims auch mit dem Messer.

Als Klebstoff wären dem Leim Harze (Mastix, Dammar), durch Wärme aufgelöst und mit einem Zusatz von $1/20$ Wachs

gleichmäſsig vermischt, vorzuziehen. Damit wäre dann ganz gleichmäsig zu verfahren, wie mit dem Leim: Warm eingieſsen, mit Papier bedecken, bügeln, trocknen lassen. Aber dann allerdings kann der über die Malerei getretene Klebstoff nicht durch einen feuchten Schwamm, sondern nur durch sorgfältiges Abschaben und Abkratzen beseitigt werden und dazu allerdings gehören sehr geschickte Hände und viel Erfahrung. — Jedenfalls aber kann irgend eine Operation mit Öl oder Wasser an dem Gemälde nicht eher vorgenommen werden, als bis alles auf der Bildfläche wieder vollkommen fest aufsitzt.

I.

Das Abnehmen des alten Firnis.

Wenn nun der dunkle, gelbe, braune oder auch undurchsichtige Zustand des Firnisses, d. h. also der Oberfläche des Gemäldes dem Regenerationsverfahren nicht gewichen ist, so bleibt allerdings nichts übrig, als den Firnis herunterzunehmen. Dieser Zustand der Gemälde tritt bei Harzfirnissen gewöhnlich ein, wenn zu dicke Massen davon, entweder durch öfter wiederholtes oder durch zu reichliches Auftragen, oder durch beides auf der Bildfläche lagern. Bei Ölfirnissen findet sich dieser Zustand mit der Zeit immer ein. Weicht er den angegebenen milden Mitteln nicht und ist er zu störend, so bleibt natürlicherweise auch da nichts übrig, als die oft schwierige und jedenfalls bedenkliche Prozedur, ihn herunter zu nehmen.

1. Terpentinfirnis.

Ist der abzunehmende Firnis ein mit Terpentin aufgelöster Harzfirnis, zumal Mastix, so ist die Operation nicht schwer zu bewerkstelligen.

Man kann ihn **trocken** abnehmen, indem man mit den Fingerspitzen und ein wenig Pulver von irgend einem Harz (Kolophonium, Mastix u. dgl. m.) an irgend einer Stelle zu reiben beginnt, wodurch sich sehr bald der alte Firnis daselbst ebenfalls

in Pulver verwandeln wird. Weiter reibend verwandelt man den Firnis des ganzen Bildes in Pulver und nimmt ihn so von der Malerei ab.

Natürlich ist die allergröfste Vorsicht und Behutsamkeit notwendig, damit die Malerei und zumal die zunächst unter dem Firnis liegenden Retuschen und Lasuren, die gerade dem Bilde den Reiz und Zauber der Farbe und des Tons gegeben haben, nicht angegriffen und beschädigt werden. Aus diesem Grunde, sowie auch um keine Vertiefungen (Eindrücke) zumal in alte Leinwand zu verursachen, darf man durchaus nicht stark aufdrücken und mufs den Staub des Firnisses mit einer Feder, Hasenpfote o. dgl. m. oft entfernen, um immer genau sehen und beurteilen zu können, ob auch ja nicht die Malerei selbst angegriffen wird. Um dieses für alle Restauration wichtigste Ziel zu erreichen, nimmt man den Firnis nicht ganz vollständig fort, weil, wenn das geschähe, man niemals während des Verfahrens ganz genau die oberste Fläche der Malerei von der unmittelbar daran schliefsenden des Firnis, der ja überdies auch in die Farben eingedrungen ist, zu unterscheiden vermöchte. Immer aber ist dies trockene Verfahren doch noch das weniger gefährliche und sicherste. Ein geübter und aufmerksamer Restaurator hat es doch dabei in seiner Gewalt keinen Schaden anzurichten, indem er äufsersten Falles lieber etwas zu früh als zu spät aufhört.

Man entfernt aber auch den alten Firnis auf **nassem Wege** und zwar entweder mit reinem Spiritus Vini, wobei zunächst auf die schon früher Seite 371 ausführlich beschriebene Art zu verweisen ist. Man überstreicht aber auch zu diesem Zweck die Firnisfläche mit Terpentinöl oder auch mit Kopaivabalsam und läfst sie so eine Zeit lang ruhig und unberührt stehen. Dann wischt man sie mit weichen Leinwandlappen ab und wiederholt dies Verfahren, so lange es notwendig ist, hört aber auf, ehe man damit die Farbe selbst berührt.

Das zum Abnehmen des Firnis am schnellsten und stärksten wirkende Mittel, daher auch das bedenklichste, welches nur angewendet werden sollte, wenn die anderen Mittel nicht zum Ziel führen wollen, ist das sogenannte Putzwasser.

Das **Putzwasser** ist eine Mischung, wesentlich aus rektifiziertem Terpentin und Spiritus bestehend, die man, je nachdem man es bedarf, aus zwei Teilen Spiritus und einem Teil Terpentin, oder aus zwei Teilen Spiritus und drei Teilen Terpentin bereiten kann. Um die Schärfe dieser Mischung zu mildern, setzt man ein wenig (etwa den zwanzigsten Teil des Ganzen) Mohnöl oder besser Kopaivabalsam hinzu.

Es ist wohl kaum notwendig, besonders darauf aufmerksam zu machen, dafs sowohl der reine Spiritus, das Terpentinöl und ganz besonders das Putzwasser den Farben äufserst verderblich werden können. Da die gröfste Aufmerksamkeit und Sorgfalt bei jeder Operation zur Herstellung geschädigter Gemälde das Notwendigste ist, so soll keine Gelegenheit versäumt werden, dieses immer von neuem einzuschärfen und deshalb wird hier auf das Gefährliche dieser Mittel nochmals aufmerksam gemacht.

Das Verfahren mit dem Putzwasser ist nun folgendes: Man nimmt einen kleinen Ballen Baumwolle in jede Hand, den einen mit Putzwasser, den anderen mit Öl befeuchtet, reibt mit dem Putzwasser eine Stelle ein paar Sekunden lang, bis sich daselbst der Firnis aufgelöst hat und wischt dann mit dem anderen, ölgetränkten Ballen die Stellen ab, um eine weitere Einwirkung des Putzwassers daselbst zu verhindern. Ist auf diese Weise die Stelle gereinigt, so geht man mit demselben Verfahren weiter, bis der Firnis von dem ganzen Bilde vollständig entfernt ist. Man wechselt mit der Baumwolle, sowie dieselbe beschmutzt ist, damit nicht, was auf einer Stelle aufgehoben ist, auf eine andere Stelle hingebracht werde und betrachtet die Baumwolle auf das Sorgfältigste, um nachzusehen, ob auch nicht das Geringste von der Farbe selbst mit aufgelöst ist, — eine Sache, die allen denen nicht genug anempfohlen und eingeschärft werden kann, die ihre Bedeutsamkeit nicht aus eigener Erfahrung wissen.

Im allgemeinen mufs noch bemerkt werden, dafs sehr alter Firnis oft mit Seifenwasser gut aufgelöst werden kann, da diese alten trockenen Harze sich selbst leicht in Seifen verwandeln lassen. Deshalb kann Seifenwasser zum Abnehmen eines alten Firnisses ebenfalls gebraucht werden, wo seine Anwendung rat-

samer erscheint, als die früher angegebenen Mittel, oder wo dieselbe noch um anderer Gründe willen wünschenswert ist.

Immer wieder ist darauf aufmerksam zu machen, dafs alle Mittel, welche die Ölfarbe auflösen können, nur mit der allergröfsten Vorsicht angewendet werden dürfen und dafs vor allen Dingen jede Art von Ungeduld, welche schnell Wirkungen sehen will, verbannt sein mufs. Namentlich aber ist zu wiederholen, dafs das Wasser schon unter gewissen Umständen das Bedenklichste und Gefährlichste für Gemälde sein kann, dafs alle Mittel, welche Öl auflösen können, es sind (Terpentin, Spiritus, Seife), ist auch dem Unerfahrenen verständlich.

Ist der Firnis ganz abgenommen, so reinigt man das Gemälde mit einem Schwamm und reinem Wasser, eine Operation, die jedoch ebenfalls sehr bedenklich sein würde, wenn noch vorhandene Risse und Sprünge die Feuchtigkeit zwischen die Farbenmasse und das Holz oder die Leinwand gelangen lassen könnten, wodurch dem Verderben erst recht Thor und Thür geöffnet würde. Ist aber die Malerei abgewaschen und dann vollständig trocken geworden, so dafs auch nicht die geringste Feuchtigkeit darauf zurückgeblieben ist, so wird das Gemälde von neuem mit Firnis überzogen.

Erst nach Durchlesung des ganzen Aufsatzes wird man sich eine deutlichere Vorstellung von dem überall zu beobachtenden Verfahren machen können, so weit dies überhaupt durch Beschreibung bei einer Angelegenheit wie die Restauration alter Bilder möglich ist. Denn hierbei mufs der jedesmalige spezielle und individuelle Zustand der herzustellenden Schäden immer erst die besten Mittel dagegen angeben. Die verständige und praktische Anwendung derselben ist aber immer die eigentliche Schwierigkeit.

2. Ölfirnis.

Wenn der fortzunehmende Firnis kein Terpentin-, sondern ein Ölfirnis ist, wie z. B. der Kopal, so müssen viel stärkere Mittel, oder vielmehr die Mittel müssen in einem viel stärkeren Mafse angewendet werden. Um so gröfserer Vorsicht bedarf es nun aber bei ihrer Anwendung, zumal gegen das Ende der Operation, damit durch dieselben nicht doch die oberste Schicht der

Malerei, die noch dazu meistenteils aus dünnen und dünnsten Lagen von Farbe besteht, angegriffen und beschädigt werde.

Bei diesen Firnissen wird es oft eines mehrere Tage anhaltenden Erweichens und Reibens mit einem Gemenge von Terpentin und Öl oder reinem Terpentin, mit Putzwasser oder auch reinem Spiritus bedürfen, um nur den Firnis genügend zu erweichen. Ist dies erreicht, so mufs man, je nachdem es am zweckmäfsigsten erscheint, ihn entweder durch Abwaschen mit schwachem Spiritus vollständig fortschaffen, wobei an dem kleinen Ballen Baumwolle oder Leinwand immer nachzusehen ist, ob auch die Farbe selbst sich nicht mit auflöst. Wenn dieser Fall eintritt, mufs jede weiter lösende Einwirkung sogleich durch Öl aufgehoben werden, wie dies in dem Vorhergehenden bereits gesagt ist. Oder man kann auch den Versuch machen, die Kruste des Ölfirnisses mit einem dazu passenden Messer, einem Radiermesser oder einem besonders handlichen Schabeisen abzuschaben. Pettenkofer schlägt ein Gemenge von gleichen Teilen absolutem Weingeist und Kopaivabalsam vor, mit welchem Baumwolle befeuchtet und dann damit die Ölkruste abgewischt und weggeputzt werden soll. Aufmerksamkeit und Sorgfalt, Überlegung und Erfahrung müssen die Auswahl der Mittel und die Art ihrer Anwendung bestimmen und leiten.

Sehr oft findet man alte Bilder, die nur mit Leinölfirnis (entweder reinem gekochten Leinöl oder noch mit einem Zusatz von Bleizucker) überzogen sind, dessen Fortschaffung meistenteils noch schwieriger und doch unbedingt notwendig ist. Aufser den angegebenen Mitteln hilft hier sowie auch in dem vorigen Falle mitunter ein milderes, nämlich: dafs man in warmer Jahreszeit oder gleichmäfsig sehr warm gehaltenen Räumen den alten Firnis mit frischem, heifsem Leinöl bestreicht und dies wiederholt sowie das Öl irgendwo eingesogen zu sein scheint. Nach längerer Zeit, oft erst nach vierzehn Tagen, wird alles eine klebrige Masse, die man mit dem Messer oder mit nicht zu starkem Spiritus vorsichtig abnehmen mufs, wodurch selbverständlich das frisch darauf gebrachte Öl zu gleicher Zeit fortgeschafft wird.

Bei Ölkrusten, welche allen angeführten Mitteln widerstehen, werden wohl gelegentlich aufser dem Putzwasser noch andere sehr

drastische Mittel in Anwendung gebracht, Alkalien. Man mischt dann wohl 1 Teil kaustischen Salmiakgeist mit 2 Teilen Weingeist von 90 Prozent und betupft damit die Krusten. Zur Auflösung der hartnäckigsten Stellen nehmen Restauratoren auch wohl eine Mischung von 1 Teil Salzsäure oder andern ätzenden Alkalien und 7 Teilen Weingeist, um damit diese Stellen zu betupfen. Es ist unnötig, bei solchen Mitteln darauf aufmerksam zu machen, wie dies schon vorher bereits beim Putzwasser bemerkt worden ist, dafs dies äufserst gefährliche Mittel sind, deren Wirkung verderblicher für die Gemälde werden kann, wie das Übel, das sie fortschaffen sollten. Anraten kann man nur die milden Mittel, d. h. diejenigen, welche am wenigsten die Farbe selbst angreifen können und lieber durch fortgesetzten und wiederholten Gebrauch dieser die Wiederherstellung der Gemälde erstreben, als durch die starken Wirkungen so äufserst gefährlicher Mittel.

3. Eiweifsfirnis.

Einen Eiweifsfirnis kann man natürlicherweise nur mit Wasser abnehmen, es sollen jedoch alte und vielleicht vielfach übereinander gelegte Überzüge von Eiweifs eine kaum zu überwältigende Härte und Widerstandsfähigkeit bekommen. Hilft da das kalte Wasser nicht, so mufs man es mit warmem versuchen, widersteht der Firnis auch diesem, so bereitet man aus frischem Eiweifs einen neuen Firnis, überzieht damit den alten und nimmt nach vierundzwanzig Stunden mit warmem Wasser denselben wieder ab, wobei meistenteils auch der alte mit heruntergehen wird.

II.

Das Übertragen der Malerei auf eine neue Leinwand.

Ist die Farbenmasse eines Gemäldes nicht nur von kleinen Rissen und Sprüngen durchzogen, sondern ist dieselbe im Begriff sich in kleinen Stückchen von dem Grunde zu lösen, was durch Alter, Feuchtigkeit, sonst ungünstige Umstände und tausend Zufälligkeiten hervorgebracht sein kann, — ist die Leinwand zu

mürbe geworden, so daſs die Fäden keine sichere Unterlage mehr bilden, — ist sie zerrissen, durch Feuchtigkeit ganz oder teilweise bereits zerstört, haben die Bretter sich geworfen, sind sie gespalten, — oder ist der Wurm in ihnen, dann ist es notwendig, die Malerei von ihrer alten und unbrauchbaren Unterlage abzuheben und auf eine neue Leinwand zu übertragen. Dies ist zwar eine mühsame, die gröſste Sorgfalt und Geschicklichkeit erfordernde Operation, sie wird aber von den erfahrenen Restauratoren unserer Zeit mit sicherstem Erfolge fortwährend in Anwendung gebracht.

1. Von Gemälden auf Leinwand.

Sind die Gemälde auf Leinwand gemalt und sitzt die Malerei überall noch vollständig fest, ist die Leinwand nur hier oder da zerstört, wenn selbst nur an den Rändern und derart, daſs man sie nicht mehr aufspannen kann, da kein Nagel sie festhalten würde, — so braucht man nur die ganze Leinwand auf eine neue festzukleben. Die sorgfältigste Art dieser Operation kann man sich aus dem nachfolgend beschriebenen Verfahren vollständig entnehmen.

Droht aber die Malerei sich mehr oder weniger von der Leinwand abzulösen, so muſs sie von der alten Leinwand abgenommen und auf eine neue Leinwand gebracht werden. In beiden Fällen muſs man, um ohne Gefahr für die Malerei damit hantieren zu können, dieselbe dadurch schützen, daſs man über die ganze Oberfläche derselben ungeleimtes Papier klebt, und zwar in mehreren Lagen übereinander, um dadurch jedes Verfahren ungefährlicher für die Malerei selbst zu machen.

Man bedient sich hierzu einer dünnen, wenig geleimten, sehr glatten Sorte von Papier, dessen etwaige Unebenheiten noch auſserdem sorgfältig abgeschabt werden müssen und bereitet sich

eine Klebmasse, die aus Kleister von grobem Roggenmehl, Venetianischem Terpentin und einem sehr kleinen Quantum guten (russischen) Leims besteht.

Das grobe Roggenmehl oder auch Hafermehl ist aber dem Weizenmehl um deswillen vorzuziehen, weil es länger feucht bleibt und, wenn es getrocknet ist, nicht so spröde wird als letzteres.

Ist die Masse der Ölfarbe zu ausgetrocknet, so mufs man sie erst ein paarmal mit Öl, in das ein wenig Terpentin gemischt ist, oder besser mit Kopaivabalsam überstreichen, damit dies in die ganz ausgetrocknete Farbe eindringen und so etwaige spröde Partikelchen der Farbe, die sich sonst loslösen würden, wieder fester mit der ganzen Masse verbinden kann. Freilich ist danach dann die ganze Oberfläche, weil sonst die Klebmasse nicht recht haften würde, erst wieder sorgfältig zu entfetten, und zwar nicht allein durch sorgfältiges Abwischen, sondern indem man mit durchgeschnittenen Zwiebeln darüber geht, oder besser noch mit durchgeschnittenem Knoblauch, dessen Saft nicht nur alles Fett fortnimmt, sondern, da er selbst ein starker Klebstoff ist, ebenfalls noch dazu dient, wo er eindringt, lose Partikelchen der Farbe festzuleimen.

Nun ist es von grofser Wichtigkeit, dafs das Papier überall vollständig gefafst hat und fest sitzt, dafs nirgends Blasen, d. h. Luft zwischen der Malerei und dem Papier zurückgeblieben sind. Deshalb klebt man zuerst dünne Gaze über die Bildfläche, wo die Luft überall austreten kann, und dann erst das Papier, indem man jedes Stück desselben von seiner Mitte aus fest streicht.

Ist auf diese Weise durch mehrfache Lagen von Papier die Bildfläche genügend geschützt und kein Partikelchen Farbe in Gefahr verloren zu gehen, so legt man, wenn alles trocken genug ist, das Gemälde, welches bereits vorher vom Blendrahmen gelöst ist, umgekehrt auf eine vollkommen ebene und glatte Tischfläche und entfernt nun die alte Leinwand. Hat man sich überzeugt, dafs diese vor ihrer Grundierung mit Leim überzogen war, so würde es nur eines Schwamms und warmen Wassers bedürfen, um dieselbe bald und mit Leichtigkeit überall abheben zu können, sobald der Leim sich durch die Feuchtigkeit aufgelöst hat. Meistenteils und fast immer wird es bedenklich sein, zu viel Feuchtigkeit an die Farbenmasse kommen zu lassen, deshalb ist für alle Fälle folgendes Verfahren als das bessere, wenn auch mühsamere, vorzuziehen. Man macht die Leinwand leichthin auf der Rückseite mit einem Schwamm feucht, geht dann schnell mit einem warmen Bügeleisen darüber und löst nun die einzelnen Fäden ab und zieht

sie aus, was sich meistenteils ohne grofse Schwierigkeit bewerkstelligen läfst. Sitzen die Fäden dennoch zu fest, so ist es nicht ratsam dieselben mit einer feinen Raspel und dann mit Bimstein zu entfernen, wie vielfach geschieht, weil, noch so vorsichtig vorgenommen, die alte, vielfach gesprungene Farbenmasse doch zu sehr dadurch erschüttert wird. In diesem Fall wendet man besser Salzsäure an, mit der man die zu festen Fäden der Leinwand und allerdings nur diese und zwar sehr vorsichtig bestreicht und dann dieselben mit einer feinen Zange, damit man sich nicht die Finger beschädigt, abhebt. Ist die Leinwand vollständig abgenommen, so beseitigt man zuletzt sorgfältig alle Unebenheiten, die sich etwa noch auf der Rückseite des Gemäldes zeigen könnten.

Diese letzte Operation ist besonders schwierig und mühsam, wenn ein auf Bolus gemaltes Bild von dieser so schädlichen Grundierung befreit und dadurch gerettet und erhalten werden soll. Man thut dies aber bei guten Bildern, welche auf Bolusgrund gemalt sind, jetzt immer, wenn auch die Leinwand noch vollkommen erhalten ist, weil diese Bilder sonst ihrem sicheren Verderben entgegengehen. Wenn bei solchen Gemälden die Leinwand abgehoben ist, mufs nun noch der ganze Bolusgrund auf das vollständigste durch sorfältiges und mühsames Abschaben entfernt werden. Dies kann man zwar durch Befeuchten mit Spiritus erleichtern, selten aber durch den Gebrauch desselben ganz vermeiden.

Neue, gute, starke und glatte Leinwand, deren Knötchen noch sorgfältig mit Bimstein abgeschliffen sind, wird nun auf einen Blendrahmen gespannt, — so gleichmäfsig wie irgend möglich mit der oben angegebenen Klebmasse überzogen, ebenso die gereinigte Rückseite der Malerei und beide übereinander gelegt. Hierbei mufs auf das sorgfältigste vermieden werden, das irgendwo Zwischenräume und Luftblasen bleiben, deshalb macht man beide Teile nur nach und nach aufeinander fest und zwar immer von der Mitte ausgehend, damit sowohl die Luft als auch jeder etwaige Überschufs der Klebmasse an den Seiten austreten kann.

Ist die Klebmasse beinahe trocken geworden, so übergeht man die ganze Oberfläche mit einem warmen Bügeleisen, nicht so heifs, dafs es irgend der Ölfarbe schädlich werden könnte, aber doch

heifs genug um die Klebmasse wieder flüssig zu machen, sie dadurch in alle Risse und Spalten hineinzupressen und somit jedes kleine Stückchen, dafs sich von der Farbenmasse gelöst hatte oder lösen wollte, sowie beide Teile überhaupt fest aneinander zu befestigen. Selbstverständlich mufs bei dieser Operation, die ganze Bildfläche auf einer vollkommen glatten ebenen und festen Unterlage aufliegen.

Da bei und durch diesen Teil des ganzen Verfahrens Gelegenheit geboten ist, die Oberfläche vollständig gleichmäfsig und eben auf der neuen Leinwand festzumachen, so wird man dies Übergehen mit dem Bügeleisen so oft wiederholen, als zweckmäfsig erscheint. Hierbei aber ist es vorteilhaft, stets von den Rändern anzufangen, weil sich am Blendrahmen die Feuchtigkeit immer am längsten halten wird.

Mehrere Tage hindurch läfst man nun das Gemälde in einem vollkommen trockenen Raume ruhen, dann wird mit Hülfe eines Schwamms und warmen Wassers das über die Oberfläche des Bildes geklebte Papier samt der dazu verwandten Klebmasse entfernt. Man thut dies immer in kleinen Partieen, um nicht mehr Feuchtigkeit auf das Bild zu bringen als unumgänglich notwendig ist, wovor man sich sorgfältig zu hüten hat, ja man schützt sogar die Ränder, wo sich doch sonst leicht Partikelchen der befestigen Farbenmasse lösen könnten, durch aufgeklebte Papierstreifen, die eben nur über den Rand der Malerei selbst hinüberreichen.

Mitunter, wenngleich sehr selten, findet man nach Beseitigung des aufgeklebten Papiers auf der Bildfläche Eindrücke und Unebenheiten, die bei dem Bügeln durch die übereinander geklebten Ränder des Papiers entstanden sind, falls diese oder das Papier überhaupt zu dick waren oder sich eine Falte gebildet hatte u. dgl. m. In diesem Fall müssen bei noch sorgfältigerer Auswahl eines dünnen und glatten Papiers diese Stellen von neuem beklebt werden, wobei man die Ränder des nun verwandten Papiers auf andere Plätze, als wo sie vorher waren, bringt. Die Stellen, wo die Eindrücke waren, übergeht man von neuem mit dem Bügeleisen und befreit dann die Oberfläche des Bildes von dem neu aufgeklebten Papier in derselben Weise, wie vorher ausführlich

beschrieben worden ist. Man wird dann diese störenden Unebenheiten vollkommen beseitigt finden.

Nachdem das Verfahren für die Übertragung eines Bildes auf eine neue Leinwand in ununterbrochener Folge beschrieben ist, verdient noch bemerkt zu werden, dafs man allen Gemälden, natürlich also auch den auf neue Leinwand übertragenen einen vorsorglichen und sehr anzuratenden Schutz dadurch gewähren kann, dass man über den Blendrahmen eine zweite neue, gute und starke Leinwand aufspannt, ehe die kommt, welche die Malerei trägt. Man hemmt und verhindert hierdurch einerseits die schädlichen und zerstörenden Einwirkungen der Feuchtigkeit und des Schmutzes, die durch nichts sonst auf der Rückseite abgehalten werden, und mildert andererseits durch eine solche festere Unterlage alle zufälligen Schwankungen und Erschütterungen, die das Bild treffen können.

Ebenso ist über die Zusammensetzung der Klebmasse nachzuholen, dafs man sich vielfach statt der angegebenen einer anderen bedient, die zur Hälfte aus Leim und zur Hälfte aus Roggen- oder Haferkleister besteht, d. h. also, dafs wesentlich viel mehr Leim darin ist und der Venetianische Terpentin fehlt. Wenn die Gemälde in vollkommen trockenen und gut gehaltenen Räumen, wie unsere Museen und öffentlichen Gelerieen es sind, aufbewahrt werden, so ist die Anwendung so vielen Leims, wodurch die Operation selbst in einigen Punkten allerdings sehr erleichtert wird, auch unbedenklich, sonst aber doch sehr davon abzuraten, weil je mehr Leim genommen ist, um so mehr werden immerwährend Veränderungen der Klebmasse bei dem Wechsel des Feuchtigkeitsgehaltes der Luft in den Räumen eintreten. Ist es daher gar nicht zu umgehen, dafs ein Gemälde an einem Orte bleiben mufs, wo in den Mauern oder in der Atmosphäre verhältnismäfsig mehr Feuchtigkeit vorhanden ist als in Räumen, welche in gleichmäfsiger Temperatur erhalten werden, so wird es besser sein, anstatt mit der früher angegebenen Klebmasse sogar mit einem Ölkitt die abgenommene Malerei und die neue Leinwand zu verbinden.

> Recht dick gekochtes Leinöl, da hinein geriebenes Bleiweifs, und ein wenig ganz fein geriebene Menninge geben einen solchen Kitt,

der entweder mit einem sehr harten Borstenpinsel, oder mit einem breiten Messer, wie man es zum Auftragen der Grundierung gebraucht, sowohl auf die Rückseite der Malerei als auch auf die Leinwand möglichst gleichmäfsig aufgetragen wird. Wenn dieser Auftrag halb trocken ist, bringt man beide Teile zusammen und drückt sie nach und nach, von einem Ende anfangend bis zum anderen sorgfältig und fest aufeinander. In allen übrigen hier nicht erwähnten Punkten bleibt das oben ausführlich beschriebene Verfahren dasselbe.

2. Von Gemälden auf Holz.

Die Zustände, welche es zu einer Notwendigkeit machen, auf Holz gemalte Bilder abzunehmen und auf neue Leinwand zu übertragen, sind grofsenteils dieselben, wie bei den auf Leinwand gemalten Bildern: Wenn die Farbenmasse, in Stückchen zersprungen, sich mehr oder weniger abzulösen und abzufallen droht. Oder wenn das Holz, welches dieselbe zu tragen hat, dem Verderben entgegengeht, sei es durch Risse und Spalten, durch Verfaulen und Morschwerden, oder aus was immer für einer Ursache. Dann aber auch, wenn Würmer im Holz sind, welche dabei die Malerei selbst durchbohren, jedenfalls das Gemälde dem Verderben entgegenführen.

Soll nun ein Gemälde von Holz abgenommen werden, so mufs die Malerei in derselben Weise sicher gestellt werden, wie das bei den auf Leinwand gemalten Bildern notwendig war, d. h. nachdem die Farbenmasse erst mit Kopaivabalsam getränkt, die Oberfläche dann entfettet ist, macht man mit der oben angegebenen Klebmasse erst eine dünne Gaze über der ganzen Bildfläche fest und klebt darüber Papier in mehrfachen Lagen, bis die Malerei genügend geschützt ist.

Ist dies alles vollkommen getrocknet, so legt man das Gemälde ebenfalls auf eine durchaus glatte und ebene Tafel, so dafs die Rückseite nach oben kommt. Mit einer feinen Säge, die so eingerichtet und gestellt ist, dafs sie nicht vollständig durch die Dicke des Holzes dringen kann, sägt man in das Holz derart hinein, dafs eine grofse Masse sehr kleiner Vierecke entstehen, die sich leicht mit einem Meifsel müssen abheben lassen. Vorsichtig arbeitet man dann mit einem feinen Hobel oder einer

Raspel weiter und beseitigt damit alles Holz bis auf einen so geringen und zarten Rest, daſs dieser leicht mit einem feuchten Schwamm weggebracht werden kann. Alsdann liegt der Kreidegrund (die Grundierung der Holztafeln) bloſs, den man schon von Tausenden kleiner, feiner Sprünge durchzogen finden wird, wahrscheinlich eine Folge der steten Bewegung des Holzes, und der Erschütterungen bei den vorangegangenen Manipulationen. Auch diese Grundierung wird abgenommen, die innere Fläche der Farbenmasse gereinigt, geebnet und, um die Malerei auf neue Leinwand zu befestigen, zu ebnen und durch mehrfach untergezogene Leinwand zu schützen, ganz in derselben Weise verfahren, wie oben beschrieben ist.

III.

Die Herstellung einzelner Stellen.

1. Auf Leinwand.

Ist die Leinwand eines Gemäldes nur durch einzelne kleine Risse oder namentlich Löcher beschädigt, die Malerei selbst aber sonst noch fest und sicher auf derselben, so würde es unnötig sein, das Bild auf eine neue Leinwand zu übertragen. — Einen Schaden derart bessert man in folgender Weise aus. Man macht einen Temperakitt, wie ihn die Vergolder gewöhnlich gebrauchen, der aus Leim, Kreide und etwas Honig, der Geschmeidigkeit wegen, besteht. Dann legt man das Bild mit der vorderen Seite auf eine vollständig ebene und glatte Tafel und klebt mit dem Kitt Stückchen Gaze mehrfach übereinander auf der Rückseite des Bildes über die ganze geschädigte Stelle fest, so daſs sie ein gut Stück die Grenzen dieser überschreiten. Auf diese ganze Stelle legt man eine glatte, ebene Platte von Holz oder Stein, die man genügend beschwert, und läſst alles ruhig liegen, bis der Kitt getrocknet und hart geworden ist, was bei dem oben angegebenen Temperakitt ungefähr nach vierundzwanzig Stunden der Fall ist.

Statt dieses Temperakitts kann man sich auch des Ölkittes aus sehr dick gekochtem Leinöl und geriebenem Blei-

weifs bedienen, sonst dasselbe Verfahren beobachten und hat dann nur zu bedenken, dafs das Trocknen derselben längere Zeit erfordert, als das des Temperakitts.

2. Auf Holz.

Bei sonst wohl erhaltenen, auf Holz gemalten Bildern kommen einzelne Stellen vor, wo sich die in Stücken gesprungene Farbe vom Grunde zu lösen droht. Dies ist meistenteils eine Folge von Feuchtigkeit, die durch das Holz gedrungen war, sich unter der Farbenmasse gesammelt hatte und, da sie nicht schnell genug verdunsten konnte, diese abhob, sie spröde machte, springen und sich spalten liefs, während das Holz sonst noch gesund und gut war und blieb. Auch hierbei ist es nicht nötig, die ganze Malerei abzuheben und auf neue Leinwand zu bringen, sondern man versucht den Schaden auf folgende Weise herzustellen:

Nachdem man einen starken Leim bereitet und mit etwa einem Achtel Trockenfirnis aus Mohnöl vermischt hat, legt man das Bild mit der Bildfläche nach oben auf eine Tafel und giefst den Leim sehr heifs über die ganze schadhafte Stelle, so dafs derselbe in alle Risse und Spalten eindringt und so auch unter die Farbenstückchen gelangt, die im Begriff waren, sich abzulösen. Ist der Leim trocken geworden, so nimmt man den auf der Oberfläche zurückgebliebenen ab, klebt mit nicht zu starker Klebmasse auf der ganzen schadhaften Stelle dünnes, glattes Papier auf- und mehrmals übereinander, wie dies bei dem vorigen Verfahren über die ganze Bildfläche ausgedehnt geschehen mufste. Wenn dann alles trocken ist, geht man in der ebenfalls oben angegebenen Weise mit dem warmen Bügeleisen darüber. Der zwischen und unter der Farbe befindliche Klebstoff wird dadurch wieder flüssig, in alle kleinsten und feinsten Spalten geprefst und so die Stückchen Farbenmasse, die sich ablösen wollten, von neuem und dauerhaft an den Grund und aneinander befestigt. Das unter dem Leim gemischte dicke Mohnöl aber soll einen Schutz gegen erneutes Ein- und Vordringen der Feuchtigkeit gewähren, die sonst auch leichter den Leim aufzulösen imstande sein würde.

Dem Verwerfen und dem dadurch entstehenden Zerspalten

der Holztafeln alter Bilder, dem man bei neuen Zusammenfügungen von Holzplatten durch verschiedenartiges Zusammenleimen der Hölzer vorzubeugen sucht, begegnet man durch ein auf der Rückseite angebrachtes sogenanntes Parquet. Dies ist eine Art von Rost von verhältnismäfsig starkem Fichtenholz, dessen mit den Holzfasern der Bildtafeln gleichlaufenden Stäbe auf diesem festgeleimt sind. Die durch passende Falze oder Einschnitte in den Längenstäben gehenden Querstäbe sind nicht auf den Bildtafeln festgeleimt, weil die durch Wärme und Kälte, durch Feuchtigkeit und Trockenheit verursachte stete Bewegung des Holzes dies verwehrt; durch ihren Druck aber halten sie die Bildtafeln in ihrer Lage fest und verhindern so das Verwerfen derselben.

IV.
Die Reinigung der Gemälde.

Wie alle Gegenstände, müssen namentlich Kunstwerke, die, um so mehr an Bedeutung und Wert verlieren, je weniger sie das Aussehen behalten das ihnen der Künstler gab, vor Schmutz bewahrt werden. Wie oft schon sind alte Gemälde gering geachtet worden, die sich nach vollständiger Reinigung und Herstellung als aufserordentliche Kunstwerke erwiesen haben! — Also ist die Reinigung der Gemälde die erste und wichtigste Restauration, in vielen Fällen aber auch eine der bedenklichsten. Denn abgesehen davon, dafs der oft Jahrhunderte alte Schmutz von Staub, Rauch, Dampf und Insekten sich fast unerweichbar erhärtet und fast unlösbar mit der Malerei verbunden scheint, so treffen auch alle zur Reinigung angewandten Mittel vorzugsweise die obersten Schichten jeder Malerei und diese sind ihrer Natur nach die zerstörbarsten, weil sowohl die Farbe in dünnen und dünnsten Lagen aufgetragen ist, als auch, weil hierbei gerade lasierende Farben vielfach gebraucht sind, die schon an und für sich wenig Körper haben. So können denn die einfachsten und an und für sich gelindesten Mittel äufserst verderblich werden. Wer ein ganz ausgetrocknetes Gemälde ohne weiteres, wenn auch sonst behutsam, mit Wasser abwaschen wollte, der könnte leicht diese oder jene Farbe, wo das Öl seine bindende

und schützende Kraft verloren hat, auch auflösen und mit abwaschen. Sind nun gar Risse und Sprünge in der Farbenmasse, in die das Wasser eindringen und unter die Farbe gelangen kann, so können diese Stücke zuweilen vollständig abgehoben werden, jedenfalss aber kann die ganze Farbenmasse noch spröder, zu Sprüngen und Rissen geneigter gemacht und dem Abfallen näher gebracht werden. Trotz aller dieser Bedenken mufs aber doch selbstverständlich ein jedes Bild, das nicht rein ist, gereinigt werden, und zwar vor dem Abnehmen des Firnis ebensogut wie nach der Abnahme desselben, nach der Vollendung der zuletzt angegebenen Restaurationen, wie nach Übertragung der ganzen Malerei auf eine neue Leinwand, — hierbei sollen und müssen aber diese Erwägungen die gröfste Aufmerksamkeit, Sorgfalt und Überlegung veranlassen.

Die Mittel zur Reinigung sind dieselben, die überhaupt Schmutz aller Art fortbringen und beseitigen können, aber es ist die Eigentümlichkeit des Materials eines Gemäldes zu berücksichtigen. Zur Verwendung kommen:

An Substanzen: Wasser, Seife, schwarze Seife, Leinöl, Mohnöl, Nufsöl, Terpentinöl, Spiritus, Putzwasser.

An Werkzeugen: Schwämme, Baumwolle, Leinwand, Borstpinsel, Messer verschiedener Art, Schabeisen, Nadeln, spitze Hölzchen etc.

Alles sind einfache, dem Zweck entsprechende Mittel, keine Geheimmittel, die es hierbei nicht giebt. Das Geheimnis beruht in der verständigen Anwendung, die für jeden besonderen Fall eine besondere sein mufs. Im allgemeinen läfst sich nur feststellen, dafs das gelindere und unschädlichere Mittel dem schärferen und gefährlicheren vorgezogen werden mufs. Wo also Wasser genügt, nimmt man keine Seife und noch weniger Spiritus oder Putzwasser, wo das Reiben mit dem Finger ausreicht, nimmt man keinen Schwamm oder Borstpinsel etc. etc. Auf die Sorgfalt aber, mit welcher auch das scheinbar einfachste Mittel, das Wasser, allein verwendet werden soll, ist schon immer in bestimmtester Weise aufmerksam gemacht worden.

Vielfältig ist und wird noch jetzt bald als ein verstärkendes Mittel zur Reinigung, bald als ein milderndes für den Spiritus die

Pottasche bei der Bilderrestauration gebraucht. Von ihrer Anwendung ist jedoch entschieden abzuraten, da es scheint, dafs sie nicht ganz wieder fortgeschafft werden kann und dann, wenn nicht sogleich, doch nach einiger Zeit einen schädlichen Einflufs auf die aus Pflanzenstoffen gezogenen Farben, also namentlich den Krapp, ausübt, der dann fast immer einen bläulichen Ton bekommt.

In vielen Fällen, wenn die Farbenmasse sehr ausgetrocknet ist, also bei den meisten alten Gemälden, wird es geraten, wenn nicht sogar geboten sein, die Farbenmasse mit Kopaivabalsam zu tränken, und zwar, wenn es möglich ist, von der Rückseite, sonst von der Oberfläche aus. Viele Restauratoren bedienen sich statt dessen des Mohnöls, andere des Nufsöls, noch andere des Leinöls, das zwar dunkler gefärbt als die vorigen ist, aber durch Luft und Licht heller wird. Am besten aber und jetzt wohl am gebräuchlichsten ist, sich auch hierzu des Kopaivabalsams zu bedienen, der dem Nachdunkeln am wenigsten ausgesetzt ist und dessen vorzügliche Eigenschaften für diesen Zweck bei dem Regenerationsverfahren ausführlich dargelegt sind. Durch dieses Verfahren wird die Bindekraft der ganzen Farbenmasse belebt und verstärkt, und etwa lockere kleine und kleinste Partikelchen derselben werden wieder fest gemacht.

Erst nach Vollendung dieser Vorsichtsmafsregel beginnt man mit der eigentlichen Reinigung, die sich nach dem Zustand des Gemäldes und nach der Art der Malerei zu richten hat. Sehr oft wird es notwendig sein, die gesamte Schmutzmasse erst gewissermafsen zu erweichen, und da kann es im Gegensatz zu der oben bemerkten und hervorgehobenen Gefährlichkeit des Wassers oft das ratsamste sein, Seifenwasser, ja besonders von schwarzer Seife, deren beizende Eigenschaft durch zugesetztes Leinöl gemildert werden dürfte, einige Zeit auf dem Bilde stehen zu lassen. Da dies jedoch, wie ebenfalls schon früher bemerkt ist, sehr alten Firnis mehr oder weniger mit auflösen wird, so mufs man sich von Zeit zu Zeit bei einem solchen Verfahren versichern, dafs die Malerei nicht von dem Seifenwasser angegriffen wird. Denn Seife darf mit der Ölfarbe selbst in keine Weise in Berührung kommen, weil diese jedenfalls davon aufgelöst werden würde. Aus alle dem

ergiebt sich, dafs, wenn irgend möglich, ein so drastisches Mittel zu vermeiden ist.

Manche Arten fettigen Schmutzes werden sich auch oft besser durch die angeführten Öle als durch Wasser erweichen lassen, was jedenfalls, — wo sie möglich sind, — sicherer für das Bild ist. Terpentin, Spiritus und Putzwasser sind natürlich die schärfsten Mittel, müssen daher mit Vorsicht angewandt werden, doch aber giebt es Fälle, wo der Gebrauch dieser Mittel dem der anderen, des Wassers u. dgl. vorzuziehen ist.

Wenn die Schmutzmasse oder die Schmutzflecken auf diese Weise genügend erweicht sind, nimmt man sie mit dem Schwamme fort. Sitzt sie hartnäckiger fest, so versucht man sie durch Reiben mit den Fingern, mit dem Schwamm, mit Leinwand etc. fortzubringen. In vielen Fällen wird ein Borstpinsel von weicherer oder härterer Beschaffenheit, gröfserer oder kleinerer Dimension die besten Dienste thun. Zumal, — wenn es sich um die Reinigung der Unebenheiten handelt, die durch die Art der Pinselführung des Künstlers hervorgebracht sind, sowie der kleinen Erhöhungen und Vertiefungen der Pinselstriche selbst, oder wenn bei dünnem und glattem Auftrag der Farben die Unebenheiten des Gewebes Gelegenheit gegeben haben, dafs sich der Schmutz in diesen kleinen Vertiefungen der Leinwand festsetzen konnte. Statt fortgesetzten Reibens thut dann oft ein spitzes Hölzchen, eine Nadel bessere Dienste, sowie in andern Fällen von vornherein Messer und Schabeisen nützlicher sein können als Wasser, Öle und Putzwasser.

Die Anführungen und Ausführungen sollen natürlich nicht einen bestimmten Gang, eine bestimmte Art des Verfahrens vorschreiben. Dies ist bei der Mannigfaltigkeit und Besonderheit der einzelnen Fälle nicht möglich. Sie sollen nur die verschiedenen Mittel bezeichnen und eine Aussicht auf die Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der Anwendung dieser Mittel eröffnen. Sie sollen daran erinnern, wie die Anwendung allein ein Mittel schädlich oder nützlich machen kann, und wie bedenklich fast alle diese Mittel sind, aufser in einer durch verständige Überlegung und Erfahrunng geleiteten, geschickten Hand.

V.

Das Abnehmen unbefugter, späterer Übermalungen in alten Bildern.

Nach diesen Bemerkungen über die Reinigung alter Gemälde von Schmutz mag hier gleich die Notwendigkeit der Befreiung derselben von den Übermalungen kleinerer und gröfserer Stellen, die in einer späteren und roheren Zeit verübt sind, besprochen werden. Man hat in Landschaften Staffagen von Tieren und Menschen in einem passenden und unpassenden Mafsstab hineingemalt, man hat in die milde Farbenwirkung eines Bildes grelle und brillante Farben gebracht, sowohl bei Gewändern, wie beim Kolorit, genug man hat, wo überhaupt derartiges geschehen konnte, die Intentionen und Charakteristik der früheren Meister in keiner Weise geachtet und hoch gehalten. Es ist Pflicht, gute alte Werke von den Folgen solcher Roheit zu befreien, und liegt irgendwo gegründeter Verdacht vor, dafs derartiges vorhanden sei, so kann ein geschickter Restaurator bei einem vorsichtigen Versuch mit seinem Putzwasser dies leicht erkennen. Denn das Putzwasser, je nach seinem Stärkegrade, d. h. mit mehr oder weniger Spiritus, mehr oder weniger Terpentin, einem geringeren oder gröfseren Zusatz von milderndem Öl oder Kopaivabalsam, wird auf Farben, deren Auftrag viele Jahrzehnte, ja Jahrhunderte auseinander liegt, eine sehr verschiedene Wirkung haben. Teils durch die schnellere Lösbarkeit frischerer Farben gegen ältere, wie auch durch die Verschiedenartigkeit der in verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Schulen gebrauchten Bindemittel und Zusätze zum Öl.

Wenn also durch innere Gründe und durch einen vorsichtigen kleinen Versuch der Verdacht zur Gewifsheit geworden ist, indem das Putzwasser hier gleich wirkte, während es an andern Stellen des Bildes keinen Einflufs übte, so wird mit dem Putzwasser weiter der ganze unrechtmäfsig aufgedrungene Zusatz fortgeschafft und so das Bild in seiner ursprünglichen Reinheit wieder hergestellt. Aufser den wesentlich inneren Gründen und der bei genauer Betrachtung sich etwa herausstellenden Verschiedenheit der äufserlichen Erscheinung so verschiedenen Machwerks, wird zur

Begründung und für die Ausdehnung dieser Art von Reinigung alter Bilder die genaue Beobachtung der Wirkung dieses auflösenden Mittels einen ziemlich sichern Mafsstab bieten.

VI.

Das Ausfüllen fehlender Stückchen Farbenmasse.

Nach vollendeter vollständiger Reinigung wird man erst deutlich alle die Stellen gewahr werden und übersehen können, wo Stücke oder Stückchen der Farbenmasse ausgesprungen und verloren gegangen sind. Diese verschiedenartig gestalteten Löcher, Risse und Sprünge, die bis auf die Grundierung oder bis auf die Leinwand gehen, müssen geschlossen werden.

Man bereitet einen Temperakitt aus weifser Kreide, Leim und etwas Honig, so wie die Grundierung ist, welche die Vergolder als Unterlage für ihre Vergoldungen gebrauchen. Mit diesem Kitt füllt man die Löcher bis zu genau gleicher Höhe der Oberfläche des Gemäldes aus. Ist z. B. die Malerei des Gemäldes so, dafs man überall das Korn der Leinwand durchsieht, so nimmt man eine Leinwand ähnlichen Gewebes und drückt diese auf den Kitt, wenn derselbe noch nafs ist, ab, wodurch diese mit Kitt ausgefüllten Stellen ein dem übrigen gleiches Aussehen (Korn) erhalten. Gehen diese Löcher durch sehr pastos gemalte Stellen, in denen die Pinselführung sich deutlich durch Erhöhungen und Vertiefungen darstellt, so müssen auch diese Erhöhungen und Vertiefungen in dem Kitt fortgeführt werden. Ist dies alles geschehen, so müssen dann diese nun weifsen Stellen und Flecken noch harmonisch mit dem übrigen übermalt werden.

VII.

Die Übermalung der so wiederhergestellten Stellen.

Hierbei ist zuerst die Schwierigkeit zu überwinden, sowohl den Ton und die Farbe des Bildes im ganzen, als auch ganz besonders in der unmittelbaren Umgebung der mit dem Kitt aus-

gefüllten Löcher und Sprünge genau und deutlich zu erkennen. Einige Restauratoren reiben zu diesem Ende die Umgebung der zu übermalenden Stellen mit etwas Öl oder Kopaivabalsam an und wischen dies dann sorgfältig ab, wonach der Ton zwar ein weniges stumpfer und weniger tief, als er eigentlich ist, aber doch noch deutlich genug erscheint, um als Führer bei dieser Übermalung dienen zu können. Aufser dem Übelstand, dafs man bei diesem Verfahren das Ganze durchaus nicht übersehen kann, ist dann noch immer zu fürchten, dafs die eingeriebenen Stellen doch etwas nachdunkeln und brauner werden. Deshalb ist das Verfahren vorzuziehen und weiter anzuraten, wonach dem ganzen Bilde ein leichter Überzug von Firnis gegeben und dann auf diesem erst gemalt wird. Freilich ist zu fürchten, dafs bei einer späteren Abnahme des Firnis auch diese Restaurationen mit abgenommen werden, wenn aber die zu restaurierenden Stellen sich gar etwa über die ganze Bildfläche, wenn auch in kleinen und kleinsten Dimensionen ausbreiten, so würde ja doch kein anderes Verfahren am Platze sein.

Nachdem man auf diese Weise erlangt hat zu sehen, was zu machen ist, darf man nicht mit der gewöhnlichen Ölfarbe in gewöhnlicher Weise diese Stellen dick übermalen. Denn wenn der Ton auch noch so gut getroffen ist, so wird das unausbleibliche Nachdunkeln jeder Ölfarbe diese Stücke später immer wieder als Flecken hervortreten lassen. Wollte man aber auf dieses Nachdunkeln hin die Stellen heller und anders malen, so würde das doch nur ein unberechenbarer, unsicherer, wohl niemals gelingender Versuch sein. Wenn daher zu diesen Restaurationen durchaus Ölfarbe gebraucht werden soll, so darf man nur mit einem dünnen Auftrag lasierend malen, und trocknen diese Stellen dann heller auf, so ist mit einer neuen leichten Lasur bequem nachzuhelfen.

Wo es die Art der Malerei des alten Bildes erlaubt, können solche Ausbesserungen in Tempera gemacht werden, da diese Farben sich nicht wie die Ölfarben durch ihr Bindemittel verändern. Durch ein leichtestes Übergehen mit Ölfarbe oder französischem Firnis wird dann die Tempera fest gemacht.

Als das passendste und beste, allein zu empfehlende Material

zu solchen Restaurationen müssen nach allen Erfahrungen die Harzfarben betrachtet werden, d. h. Farben, die mit einem in Terpentin aufgelösten Harze (Mastix, Dammar etc.) angemacht, auf der Palette getrocknet, stehen bleiben und dann mit Terpentin im Pinsel nach Bedürfnis flüssig gemacht werden. Dies Material hat den Vorteil der Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit der Farben und erlaubt je nach dem Bedürfnis ebensowohl einen dicken, wie einen dünnen Auftrag. Dies ist aber eine sehr wichtige und notwendige Sache, denn wenn z. B. ein solches ausgebessertes Loch sich inmitten einer pastos behandelten Stelle von freier und frischer Pinselführung befand, so wird es geradezu notwendig sein, dafs die Erhöhungen und Vertiefungen, die der Pinsel gemacht hat, und welche nicht im Kitt aus irgend einem Grunde fortgeführt werden konnten, nun gleichartig fortgeführt werden. Denn ein mit derselben Farbe glatt und flach gemaltes Stück wird ganz anders im Ton erscheinen, als ein mit derselben Farbe pastos und frei behandeltes Stück. Die Vorteile dieses Materials zu diesem Zweck sind unverkennbar und wohl schon überall anerkannt, aber freilich hat die Behandlung desselben im Anfang etwas sehr unbequemes und beschwerliches, jedoch kann und wird ein jeder, der sich derselben bedient, immer eine Art und Weise der Anwendung selbst finden, die ihm allmählich bequem und handgerecht wird.

Da der Zweck einer guten Restauration die Erhaltung und wenn nötig und möglich die Herstellung des ursprünglichen Aussehens der Gemälde ist, nicht aber eine Veränderung derselben nach dem Sinn und Geschmack späterer Zeiten und Personen, so wird sie ihre Einwirkung durch Malerei bei alten Bildern auf das knappste und unumgänglich notwendigste Mafs beschränken müssen. Aber freilich wird sie vielleicht aufser der Herstellung der vorher besprochenen Stellen auch noch anderes auszubessern und durch Malerei herzustellen haben; namentlich einen Schaden, der als Fleck erscheint. Wenn z. B. durch irgend welche Zufälle oder Mifsachtung einer früheren Zeit irgendwo vielleicht Stellen einer Lasur, eines Gewandes, eines Kolorits, eines Himmels etc. etc. in so auffälliger Weise und in so bestimmt erkennbaren Formen zerstört und weggekommen sind, dafs das Verbleiben der Flecke

störend, ein Zusammenführen der gut erhaltenen Stellen aber zweifellos ist, so wird es erlaubt, ja sogar Pflicht einer guten Restauration sein, durch Malerei diese störenden Flecke zu beseitigen.

Ja es giebt Fälle, wo aus den vorhandenen gut erhaltenen, wenn auch sehr kleinen Teilen derselben Partieen, sowie sonst auch aus der Art und Wirkung des ganzen Gemäldes, verbunden mit der Kenntnis und Vergleichung anderer Werke desselben Meisters und seiner ganzen Art und Weise zu empfinden und zu arbeiten, mit Sicherheit geschlossen und angenommen werden darf, dafs dies oder jenes ursprünglich anders in diesem Gemälde und zwar so oder so gewesen sein dürfte. Auch dann dürfte es doch nur erlaubt sein, den Mangel nach Mafsgabe aller dieser Erwägungen zu ändern und auch dann nur, wenn das Verbleiben dieses Übelstandes das Kunstwerk und die deutlich erkennbare Intention des alten Meisters zu sehr beeinträchtigte. Alles dies aber dürfte nur auf den Rat vollständig dazu befähigter Künstler ins Werk gesetzt werden. Denn, wie schon gesagt, nicht die Verwandlung eines alten, möglicherweise unscheinbaren Bildes in ein dem Sinne des Besitzers, der Zeit, des Restaurators zusagendes, ist die Aufgabe der Kunst der Wiederherstellung alter Gemälde, sondern die Erhaltung und möglichste Annäherung an den ursprünglichen Zustand derselben. Eine wahrhaft fein empfindende Kunstbildung wird unendlich mehr Nahrung und Erhebung aus der geschmälerten und hier und da verstümmelten Existenz des Werkes eines wirklichen Meisters gewinnen, als aus der mit unechten und falschen Flittern herausgeputzten.

VIII.

Schwer herzustellende Schäden.

Zwei Dinge setzen der Wiederherstellung eigentlich nicht besiegbare Hindernisse entgegen:

1) Die Risse, welche Malereien durchfurchen, wenn über Farben, die noch nicht trocken genug waren, neue,

schneller trocknende gemalt worden sind, oder wenn der Firnis über ein noch nicht genügend trockenes Bild gezogen war, oder die durch irgendwelche andere Ursachen entstanden sind.

2) Die Beulen, die durch den Druck scharfer Kanten nachhaltig in die Leinwand auf einer oder der anderen Seite derselben eingedrückt worden sind.

Was die Risse betrifft, so soll bei noch nicht alten Bildern, auf denen die Farbenmasse noch nicht vollständig ausgetrocknet ist, eine natürlich sehr lange andauernde horizontale Lage des Bildes, nachdem der Firnis vollkommen abgenommen war, öfters geholfen haben, die Farben sollen sich allmählich genähert und die Risse geschlossen haben. — Für alte und vollkommen ausgetrocknete Gemälde bleibt wohl nur die höchst mühsame Arbeit des Ausfüllens mit Farbe, wenn dieser Schaden ausgebessert werden soll und mufs.

Ganz feine und kleine Risse, die sich oftmals über eine ganze Bildfläche verbreitet vorfinden, können auch durch das Regenerationsverfahren in folgender Weise zum Verschwinden gebracht und geschlossen werden. Zuerst wird die Farbenmasse mit Kopaivabalsam in der bereits vorher angegebenen Art von der Rückseite getränkt und hierdurch eine Quellung der Farbenmasse bewirkt. Dann, wenn der Kopaivabalsam genügend getrocknet ist, wird durch Einwirkung der alkoholhaltigen Luft diese Quellung befördert und gemehrt und wenn nötig, dies Verfahren wiederholt, bis diese feinen kleinen Zwischenräume von der Farbenmasse geschlossen sind.

Gegen die durch Druck scharfer Kanten entstandenen Beulen sind die Hilfsmittel ebenfalls oft, eigentlich meistenteils, nicht vollständig ausreichend. Nachdem die Leinwaud von neuem so straff wie möglich aufgespannt ist, mufs man das Gemälde horizontal auf eine vollkommen ebene und glatte Fläche legen, eine gleichfalls glatte Platte von Holz oder Stein, so beschwert als notwendig erscheint, darauf. Beides läfst man dann längere Zeit so ruhen oder, man versucht die Beule mit einem möglichst heifsen, der

Malerei jedoch noch nicht schädlichen, Bügeleisen auszubügeln. Ein stärkeres, jedoch nicht überall anzuwendendes Mittel, was bei neuer Leinwand und einem nicht zu schweren Schaden dieser Art sich fast immer bewährt hat, ist, die Fäden der Leinwand auf der Rückseite ein wenig feucht zu machen, wonach sie sich beim Auftrocknen wieder straff ziehen können. Verstärkt kann dies Verfahren noch dadurch werden, dafs die noch feuchte Leinwand mit dem warmen Bügeleisen übergangen wird. Natürlich darf das Feuchtmachen nicht übertrieben werden, weil sich sonst die Grundierung von der Leinwand ablösen könnte, und bei sehr alter Leinwand bleibt es immer ein gewagtes und oft gar nicht anwendbares Experiment.

In den Fällen, wo durchaus Abhülfe geschafft werden mufs, weil der Schaden zu störend und die bisher angegebenen Mittel unwirksam geblieben sind, wird nichts erübrigen, als einen Einschnitt zu machen oder wohl gar den Überschufs auszuschneiden, wenn der Schaden es verlangt und die Stelle des Bildes, wo er sich befindet, es erlaubt. Dann werden die zugeschärften Enden übereinander gelegt und so aufeinander befestigt, wie dies im Abschnitt III beschrieben ist. Als äuferstes und letztes Mittel bleibt nur das Abnehmen der ganzen Malerei von der alten Leinwand und das Übertragen derselben auf eine neue.

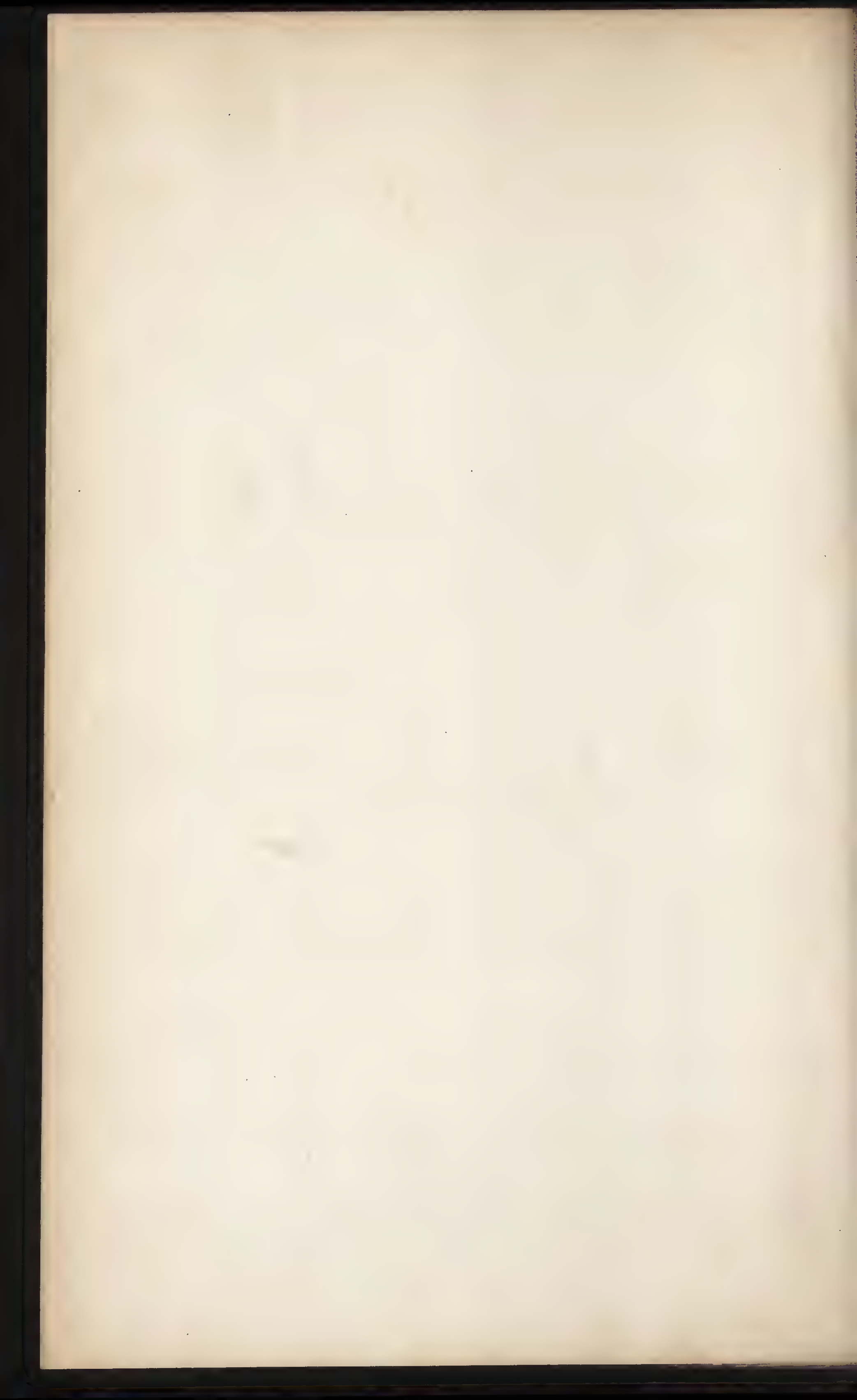
Schlufsbemerkung.

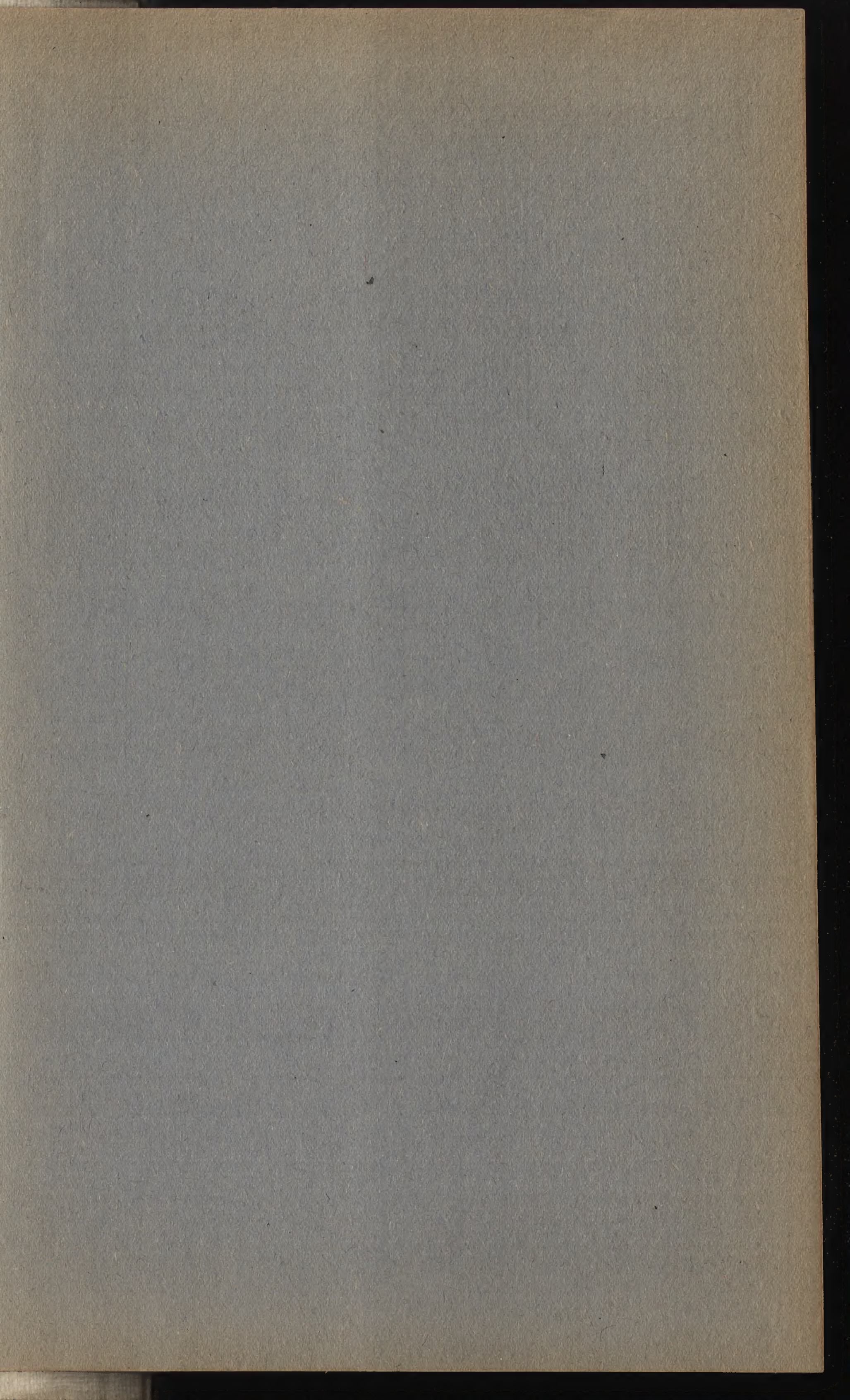
Bei einem allgemeinen Überblick über den Inhalt der vorangegangenen Abschnitte ergiebt sich in Bezug auf die Mittel, die bei der Restauration alter Bilder gebraucht werden, dafs einige derselben auf den ersten Blick schon gefährlich für Malereien erscheinen, wenn nicht eine geschickte Hand sie anwendet. Andere Mittel, auf den ersten Blick gefahrloser erscheinend, haben sich bei genauerer Betrachtung ebenso gefahrbringend erwiesen, aufser wenn Erfahrung und Geschicklichkeit ihre Anwendung leitet. Es ergiebt sich daraus, dafs weniger in den Mitteln, als vielmehr in dem Gebrauch derselben der Schwerpunkt der Kunst der Restauration liegt, dafs nur eine grofse und hingebende Sorgfalt, viel

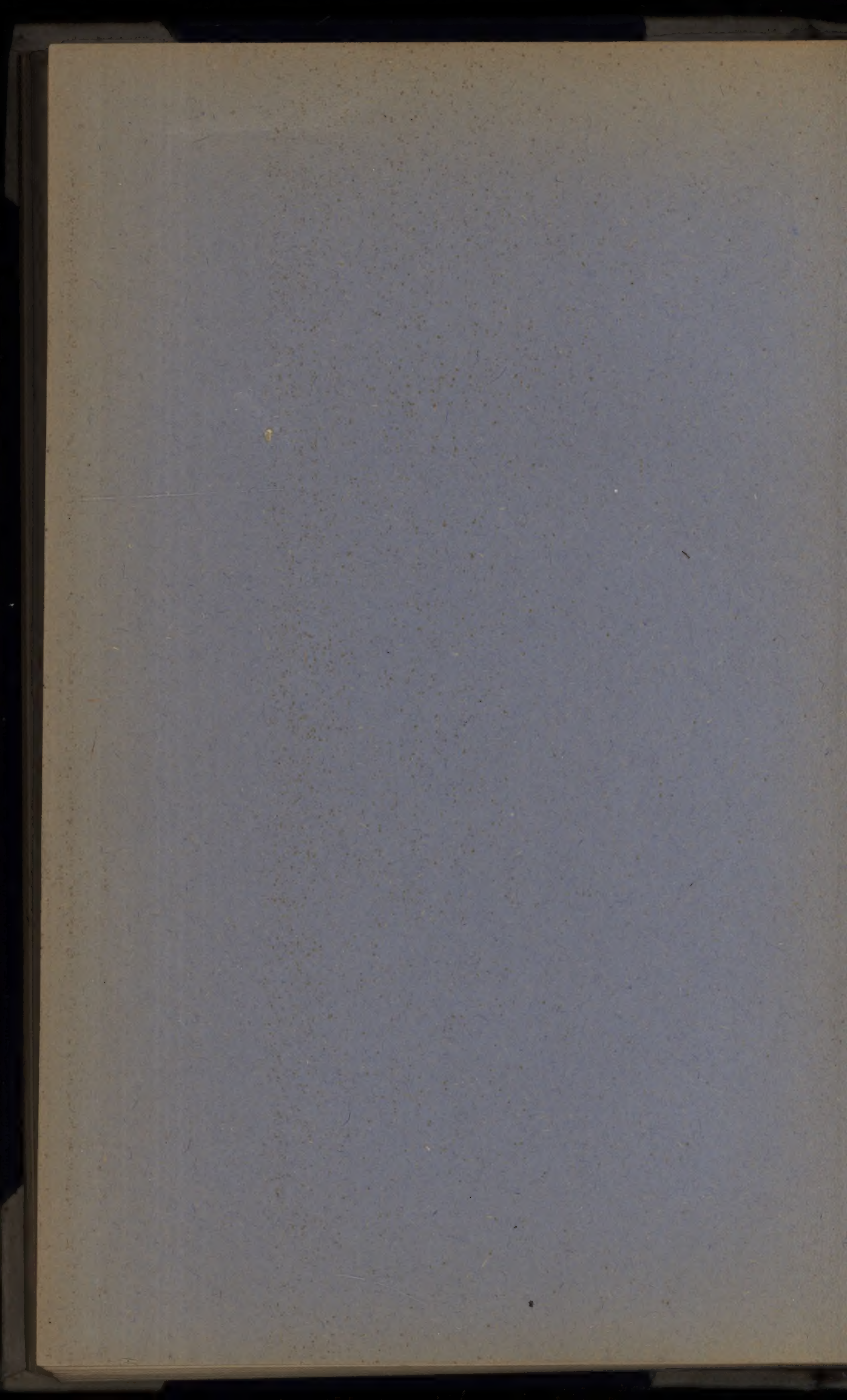
Geschicklichkeit und eine möglichst reiche Erfahrung dieselben beherrschen können, und dafs bei der notwendigen Befähigung diese Beschäftigung zur Lebensaufgabe gemacht werden mufs, um genügende Resultate zu erzielen. Nicht das Wasser, das Öl, der Spiritus, das Putzwasser, die Klebmasse oder der Kitt thun es, nicht Reiben, Waschen, Schaben, Kleben und was sonst noch dazu gehört, sondern nur die verständige und hingebende Sorgfalt und eine gründliche Kenntnis, welche alle Mittel mit Geschicklichkeit verwendet.

Die durch eine gute Restauration erzielten Wirkungen sind dann freilich oft wahrhaft bewunderungswürdig. Gemälde, auf denen nicht nur äufserst wenig mehr zu erkennen war, sondern denen auch schon in nächster Zeit eine vollkommene Vernichtung drohte, zeigen wieder mit Klarheit die Darstellung ihres Meisters und scheinen wie mit frischer Farbe ausgerüstet, eine neue und lange Dauerhaftigkeit gewonnen zu haben. Auf anderen Gemälden, die durch äufsere gewaltsame Zufälle Beschädigungen, Löcher und Risse bekommen hatten, sucht der kundige und aufmerksame Beschauer vergebens die Spuren der ihm bekannten Schäden. Wie aber eine natürliche Begabung nur durch die ernsthafteste Anstrengung und Hingabe Kunstwerke schaffen kann, so ist auch durch sie allein nur möglich, bei der Wiederherstellung von Ölgemälden Vortreffliches zu leisten.

Register.








ANTIKVARIÁT "U KARLOVA MOSTU"
KARLOVA 2, PRAHA 1

